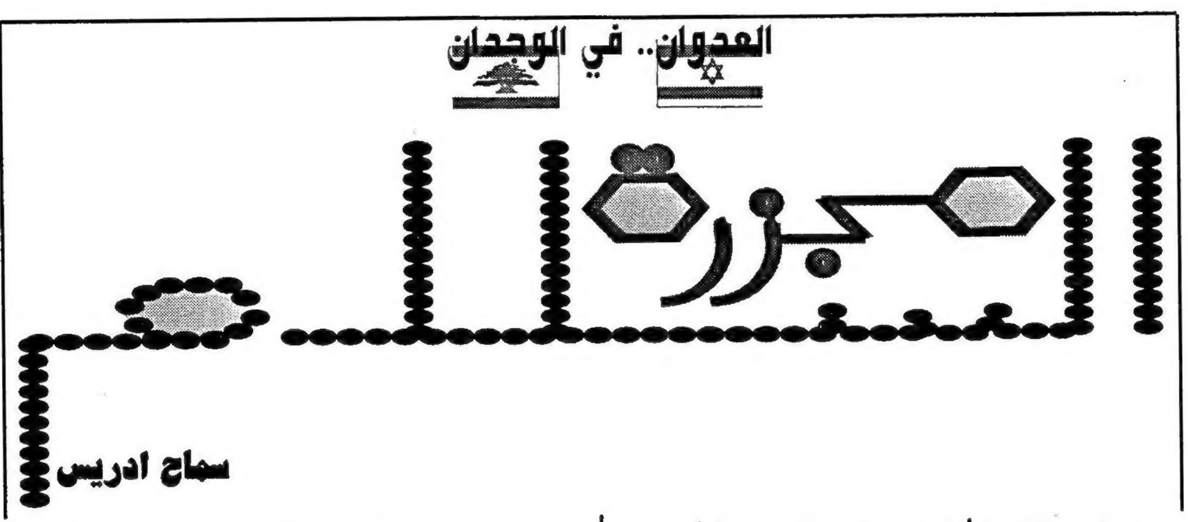


سماح ادريس

تسارعت الأحداثُ السياسيّة والمستجدّاتُ الأمنية والعسكرية خلال الشهور الماضية بحيث بات من الصعب على كاتبٍ واحدٍ أن يعدِّد دلالاتها في مقالٍ واحد. فعقب العمليّات الاستشهاديّة التي شنّها ثوّارُ المقاومةِ الإسلامية في فلسطين المحتلّة، انعقد مؤتمر «شرم الشيخ» لمكافحة «الإرهاب» (أو «لصنع السلام») وحصل عدوانٌ إسرائيلي على الجنوب اللبناني والبقاع الغربيّ تكلّل بمجزرة «قانا» وبمجزرتيْن أُخريين في النبطية والمنصوري، ثم توقّفَ العدوانُ بعد قتل كثير ودمار كبير، بعد دخول الوساطة الفرنسيّة على الخطّ، وتمّ التوصلُ إلى «تفاهم» جديد يُعتقد انّه أكثر ثباتاً من التفاهم غير المباشر الذي سبقَ للعدو والمقاومة الإسلامية في لبنان أن صاغاهُ قبل سنواتٍ ثلاث. ثمّ صدر تقرير الأمم المتّحدة الذي شكّك في رواية إسرائيل القائلة بأنّ قصف مركز الأمم المتحدة في قانا لم يكن متعمّداً. وأخيراً، تكشّفت الانتخابات الإسرائيلية الأخيرة عن فوز بنيامين ناتانياهو «بيبي» برئاسة الحكومة الجديدة.

ومن الوقائع التي يجدر التوقّف عندها في هذه المقدّمة ينبغي التركيز على ثلاث:

١- الاتفاق «الأمني» التركي – الإسرائيلي الذي وُقِّع في شباط (فبراير).

٢ – اتفاق العاهل الأردني والرئيس التركي ديميريل في أواسط أيّار على «العمل لمكافحة الإرهاب...».

٣ – وصول طائرات حربية أمريكية إلى الأردن.

٤ – توقيع كلينتون وبيريز، في أواخر نيسان، اتفاقاً ضد «الإرهاب»، والاتفاق على تخصيص ١٠٠ مليون دولار على مدى سنتيْن لشراء معدّات عسكرية ولأغراض التدريب.

٥ – صدور تقرير أمريكي أرسلته وزارة الخارجية إلى الكونغرس بخصوص «الدول الإرهابيّة»، ويلاحَظ إدراجُ إيران وسوريا من جديد ضمن هذه الدول إلى جانب العراق وليبيا والسودان وكوبا وكوريا الشمالية.

٦ – انعقاد الدورة ٢١ للمجلس الوطني الفلسطيني في أوائل شهر أيّار في غزّة، والتصويت على إلغاء الميثاق الوطني الفلسطيني.

كلُّ ما ذكرناه يحتاج إلى وقفة طويلة وبحث مستفيض. لكنّنا هنا سنركّز على دلالة بعض هذه المستجدّات في حدّ ذاتها، وفي ترابطها مع المستجدات الأخرى.

***

يجب الإقرار أوّلاً، وبعيداً عن التبجُّح القومي، أنّ العامل الأوّل الذي فَجّر أكثر التحرّكات الأمريكية – الإسرائيلية على الصعيد العسكري العدواني وعلى صعيد التحالفات أو اللقاءات الإسرائيلية مع الأنظمة العربيّة «المسالمة» ومع تركيا هو المقاومة الوطنية في فلسطين وفي الجنوب اللبناني...

فمع تزايد ضربات الحركات المناضلة في فلسطين، اشتدّت حملاتُ القمع الصهيوني، وترافقت مع استشراس السلطة الفلسطينية في التعامل مع انصار هذه الحركات. ومع كتابة هذه المقدّمة يتّضح أنّ ثمّة اثني عشر ألف مناضل فلسطيني يقبعون في زنازين السلطة «الوطنية» الفلسطينيّة، وأكثر من تسعمئة فلسطيني اعتقلتهم هذه السلطة في الشهور الأخيرة بتهمة الانتماء إلى حركتي «حماس» و«الجهاد الإسلامي»... ناهيك عن حملات الدهم والاقتحام التي طالت المساجد والجامعات ومراكز الصحف في الضفّة والقطاع، والاعتداء على الصحافيين والمثقفين[١]. وكلُّ هذا، إنْ دلّ على شيء، فإنّما يدلّ على حقيقة واحدة: وهي رفض السّلام المنجَز لكونه مجرّدَ احتلال إسرائيليٍ يتمّ «مع شركاء فلسطينيين» كما قال إدوارد سعيد[٢].

وأما المقاومة الوطنية في جنوبي لبنان وبقاعه الغربيّ فقد

(١) من أبرز الوقائع التي يتوجّب ذكرها هنا: اعتقال د. إياد السرّاج، مدير برنامج الصحة النفسيّة في قطاع غزّة والمفوّضُ العام للهيئة المستقلّة لحقوق المواطن في الضفّة والقطاع، بتهمة «التشهير بالسلطة». وكان السرّاج قد قال لأنطوني لُوِيس (وهو صحفيٌ يكتب باستمرار في «صفحة الراي» في **النيويورك تايمز الأمريكية**) إنّ السلطة الفلسطينية تتّصف بـ«الفساد والديكتاتوريّة والظلم»، وأنّ الحكم الذاتي «استسلامٌ نفسي كامل لإسرائيل»، وأنّ وضع حقوق الإنسان في غزّة «رهيب». ومن الوقائع أيضاً ما ذكرته الصحف في ١٥ أيّار عن الاعتداء بالضرب على صحافي فلسطيني في غزّة بـ«تهمة» نشر صورة تُظهر أولاداً يغسلون حماراً على شاطئ غزّة؛ وهي صورة اعتبرتها السلطة الوطنية ماسةً «بصورتها» هي في الراي العام العالمي. فتأمّل!

(٢) **الحياة** ١ أيار ١٩٩٦.

كلّفت العدوّ، بحسب اعترافاته نفسها، ما لم تكلّفه إياها كلُّ الحروب مع الأنظمة العربيّة مجتمعةً (ويستثنى من ذلك حرب ١٩٧٣). ولا شكّ أنّ ما فاقم من غضبِ العدوّ اكتشافُهُ أنّ المقاومة تحظى بتأييد شعبيّ كبير، وبدعمٍ (أو تسهيلات) من الدولة اللبنانية وسوريا (لا إيران فحسب)، وأنّها إلى مزيد من الاحتراف و«التفنّن» في صيْد الجنود الإسرائيليين وبخسائر وطنيّة أقلّ (١). يُضاف إلى كلّ ذلك أنّ المقاومة قد خَلْخَلَتْ بنية «جيش لبنان الجنوبي» العسكريّة ودفعت عناصرَ هذا الجيش العميل إلى مأزق نفسيّ وسياسيّ كبير.

ولا شكّ أنّ عمليات المقاومة الموجعة هي السبب الرئيسي لقيام العدوّ بعملية «عناقيد الغضب» ضدّ لبنان، لا صواريخ «الكاتيوشا» التي أطلقها عناصر «حزب الله» على المستوطنات الشماليّة ردّاً على قصف إسرائيل للمدنيين وخرقها - بالتالي - «تفاهمَ تموز ١٩٩٣». ومع ذلك فإنّه ينبغي التفطّن إلى أنّ العدوّ لم يهدف إلى القضاء على البنية العسكرية للمقاومة، لمعرفته مسبقاً بأنّه عاجزٌ عن ذلك؛ وفي هذا الصدد نتذكّر قول بيريز الشهير في ١٣ أيّار «إنّ القضاء على حزب الله أشبه بمن يريد أن يأكل الحساءَ بالشّوْكة». بل هو لم يهدف بعمليته هذه إلى منع حزب الله من إطلاق صواريخ الكاتيوشا على المستعمرات؛ وهنا نتذكّر قول «ارياه أوسلفان» من جريدة **الجيروزالم بوست**: «إنّ محاولة الجيش الإسرائيلي إيقاف الكاتيوشا هي كمحاولة مَنْ يريد أن يمسكَ بعوضةً بأسنانه!». وإنّما أراد العدوّ أن يثير في وجه الدولة اللبنانية أعباءَ المهجّرين والنازحين، وأنْ يشعرها بأنّ سنوات «الإعمار» قد تذهب هدراً إنْ هي لم تضغط على سوريا لتضغط هذه بالتالي على حزب الله من أجل كبح أعمال المقاومة ضد الجيش الإسرائيلي داخل «الشريط الحدودي» المحتل.

***

لم تأتِ «عناقيد الغضب» من فراغ. بل لقد ساهمتْ كُلٌّ من تركيا والمملكة الأردنية وقمّة شرم الشيخ على وجه الخصوص في تغطية هذا العدوان: تركيا من خلال الاتفاق العسكري والأمني و«الصناعي» مع الكيان الصهيوني، والمملكة الأردنية من خلال «مناوراتها العسكرية المشتركة» مع الولايات المتحدة، و«شرم الشيخ» من خلال توفير غطاء عربي/أمريكي للاقتصاص من المقاومة عقب عمليات المقاومة الإسلامية مطلعَ هذا العام في فلسطين.

فالمعلوم أنّ تركيا وإسرائيل وقّعتا في شباط الماضي اتفاقاً ينصّ بشكل رئيسي على قيام مقاتلات من البلديْن بطلعات «تدريبية» في أجواءِ كُلّ بَلَدٍ، وعلى السماح للسفن الحربية التابعة لكلٍّ من البلدين بالدخول إلى موانئ البلد الآخر، فضلاً عن تعاون صناعي، وتبادلِ «للمعلومات». وقد جاء هذا الاتفاق على أرضيّةِ خلافٍ متعاظم بين تركيا وسوريا بسبب عدّة قضايا أهمُّها: مسألة تقاسمِ مياه نهر الفرات، واتّهام تركيا لسوريا بدعم حزب العمّل الكردستاني. ولكن يبدو أنّ القضية الأهمّ هي وجود تركيا على رأس الأولوية في مشروع بيريز الشرق الأوسطي (بعد إسرائيل) ولاسيّما فيما يتعلّق بتقاسم مشاريع المياه، وعلى رأس حربة المخطّط الأمريكي لإحلال «السّلام» في الشرق الأوسط وذلك بالتضييق على سوريا وإيران والعِراق. ومن هنا نفهم:

أ - سماح أنقرة للطائرات الأمريكية في حرب «عاصفة الصحراء» باتّخاذ قاعدة «انجرليك» العسكرية الجويّة منطلقاً لطلعات فوق مناطق «الحظر الجوّي» في شماليّ العراق وجنوبه.

ب - ما أُشيع عن تفجيراتٍ نفتها سوريا، حدثت في هذا البلد (في أوائل حزيران) وكان وراءها (فيما زُعِمَ) عناصرُ من أصل تركي.

وأمّا الأردن فقد شعر أنّ هرولته إلى إجراء معاهدة سلام مع العدوّ لن تكفّ عنه غضبَ الشعب الأردني وقواه الإسلامية وطلائعه المثقّفة المناضلة. فسارع إلى استقبال ٣٤ طائرة حربية أمريكيّة لإجراء «مناورات عسكرية مشتركة»، وذلك تحت شعار «تنظيم الدفاع عن الأردن». وراح يروّج أخيراً أخباراً عن تحرّشات سوريّةٍ ذات طبيعة أمنيّة عسكرية داخل الأردن. وكان الملك حسين قد زار في منتصف أيّار تركيّا، واتّفق مع ديميريل على العمل معاً «على مكافحة الإرهاب وحماية عملية السلام في الشرق الأوسط»، وأكّد حسين أثر اجتماعه مع الرئيس التركي في أنقرة «أنّهما معاً في وجه الإرهاب وقوى الدّمار، وفق ما صدر عن قمّة شرم الشيخ». ولا يُستبعد أن تكون مشاورات الزعيمين قد تناولت دور البلدين في تحديد مستقبل العراق، الرافض حتّى الآن لمشروع التسوية الأمريكية... كما لا يستبعد ما ذكره التلفزيون الإيراني من أنّ الملك يُريد على ما يبدو أن يلتحق بتل أبيب، ويمهّد لإقامة تعاون عسكري تسليحي بين بلاده وتركيا بعد أن استأثر اتفاقُ التعاون العسكري التركي - الإسرائيلي باهتمامه(٢). ولكنّ الواضح لكلّ ذي عين بصيرة أنّ التقارب التركي - الأردني - الإسرائيلي الأخير هو نوعٌ من «تخويف القوى المعنيّة [وتحديداً سوريا] بأنّ شروط السلام ليست قابلة للتفاوض أو التعديل: فإمّا أن تقبل هذه القوى بالشروط الإسرائيلية وإما الحرب الشاملة وعلى أكثر من خطّ نار(٣).

***

(١) فعلى سبيل المثال أدّتْ عبوتان ناسفتان زرعهما رجالُ المقاومة في مرجعيون (في ٣٠ آيار ١٩٩٦) إلى مقتل ٤ عسكريين إسرائيليين وجرح ٧ آخرين وعنصرٍ من جيش لحد، وإصابة مدني واحد بجروح أثناء مروره. وفي اليوم ذاته تمّ الهجوم على دورية في الناقورة، فجُرح ٥ جنود ولحدي واحد من دون أيّة خسائر لبنانية. وقبل ذلك (في ١٣ آيار) اعترفتْ إسرائيل بجرح ٥ جنود بعملية على طريق سُجُد - الريحان دون أيّة خسائر في صفوف المقاومة.

(٢) نقلاً عن **الحياة**، ١٧ آيار ١٩٩٦.

(٣) وليد نويهض، **الحياة** ٢٠ آيار ١٩٩٦.

وسط أجواء التحالفات الجديدة والعدوان الإسرائيلي المتواصل، كان الرئيس كلينتون وبيريز يعقدان اجتماعاً في واشنطن في أواخر نيسان تُوِّج بتوقيع اتفاق مشترك ضدّ «الإرهاب»، وموافقة البلدين على تخصيص ١٠٠ مليون دولار أمريكي على مدى سنتيْن لشراء معدّات ولأغراض التدريب. كما أعلن المدير العام لوزارة الدفاع الإسرائيلية أنّ الولايات المتحدة ستسلّم إسرائيل أنظمةً دفاعية مضادّة للصواريخ تشمل مدافعَ ذات سرعة فائقة قادرة على اعتراض صواريخ «الكاتيوشا». وقد وقّع بيريز مع وزير الدفاع الأمريكي ويليام بيري «إعلانَ نوايا» يتضمّن النقاط التالية: نشر أسلحة في أواخر عام ١٩٩٧ تعمل بأشعة الليزر لاعتراض «الكاتيوشا»، بكلفة ٧٠ مليون دولار، تدفع إسرائيل ٢٠ مليوناً منها؛ وإنشاء شبكة صواريخ «آرو» مضادّة للصواريخ عام ١٩٩٨؛ ونشر شبكة إنذار عبر صور تلتقطها الأقمارُ الصناعيّة فتحدّد مصدرَ إطلاق الصواريخ ونوعَها قبل أن تصيب هدفَها. وكأنّ هذا لم يكفِ فجاءت النقطةُ الأخيرة من «إعلان النوايا»، وتتضمّن إنشاء فريق عمل ثنائي لمساعدة إسرائيل على إعداد وسائل لحماية نفسها من الصواريخ[1].

فهل يكون من الغرابة في شيء أن يصرّح بيريز بعد عودته من الولايات المتحدة بأنّ العلاقات بين البلدين «قد بَلَغَتْ قمّة جديدة»، وأنّه ليس «هناك على حدّ علمي دولٌ أُخرى تتمتّع كما تتمتع إسرائيل بمثل هذه العلاقة»؟![2].

***

ووسط هذه التحالفات الجديدة والعدوان الإسرائيلي المتواصل، كان الرئيس ياسر عرفات – وبكلام شمعون بيريز – «في طريقه لأن يصبح ديموقراطياً»![3]. فبعد أن أظهر «في الأسابيع الأخيرة [من نيسان]» لرئيس العدوان والمجازر «أنّه شخصيّة محترمة» وذلك بقيامه «بحملة على الإرهاب»، واصل عرفات طريقَ «الديمقرطية» بـ«تزعّمه منظمةَ التحرير الفلسطينية في مسعاها لإلغاء فقرات من ميثاقها تدعو إلى تدمير إسرائيل»[4]. فقد الغى المجلس الوطني الفلسطيني في دورته الحادية والعشرين المنعقدة في غزّة «الميثاق الوطنيّ الفلسطيني، وكلّف اللجنة القانونية للمجلس (؟) بإعادة صياغته على أسس تنسجم مع الالتزامات المتضمّنة في اتفاق أوسلو وفي الرسائل المتبادلة بين عرفات ورابين في أيلول ١٩٩٣». ولم يفت المراقبين أن يلاحظوا ما يلي:

أ – أنّ اجتماع المجلس الوطني قد حصل أثناء العدوان الإسرائيلي على لبنان، وكان بمقدور القائد الفلسطيني أن يؤجّل انعقاده، غير أنّه أراد أن يعطي بيريز «فرصةَ التعويض فلسطينياً عمّا قامَ به لبنانياً»[5]. وقد أعلن بيريز، من جهته، أنّه «يقدِّر» مبادرةَ عرفات، فأعلن حزبه فيما بَعْد عدمَ ممانعته قيامَ دولة «فلسطينيّة»... من دون تحديد ماهية هذه الدولة وحدودها وقوانينها!

ب – سارع كلينتون فور صدور قرار المجلس الوطني الفلسطيني إلى دعوة عرفات لزيارة البيت الأبيض في «زيارة رسمية» هي الأولى له بعد توقيع اتفاق أوسلو. وفي الزيارة الأخيرة كرّر عرفات لكلينتون شكره بلغته الإنكليزيّة الخاصّة:

Mr. President, thank you, thank you, thank you!

ج – تنطوي الالتزامات التي من المفترض أن يلتزم «الميثاقُ» الجديد بها على اعتراف فلسطيني من جانبٍ واحد بحق إسرائيل في الوجود، في حين أنّ إسرائيل مازالت ترفض الاعتراف بحق الشعب الفلسطيني في تقرير مصيره وبحقّ اللاجئين في العودة إلى ديارهم وفقاً لقرار الأمم المتّحدة رقم ١٩٤. وهذا يعني أنّ الرئيس الفلسطيني لم يرضخْ للإملاءات الصهيونية والأمريكية فحسب[6]، بل هو طعن في قرارات الشرعية الدولية نفسها التي تربط بين الاعتراف بإسرائيل وبين قبول هذه الأخيرة بحق اللاجئين الفلسطينيين في العودة.

د – حدث «التعديل» في الميثاق الفلسطيني، من دون أيّ تعديل في قوانين الكيان الصهيوني الأساسية، ولاسيما حق اليهود في «العودة» إلى فلسطين دون أيّ شروط . وفي هذا المجال تبدو ملاحظة إدوارد سعيد، على فجائعيّتها، على جانب كبير من الصَّواب: «نحن، أعضاء هذا المجلس المحترمين، نعدّل الميثاق، ونقبل التّمييز العنصري بين العرب واليهود(...). إنّ التعديل هو نوعٌ من الاستعباد الروحي والفكري...»[7].

هـ – بتخلّي منظمة التحرير عن «الميثاق» تعرّى المفاوضُ الفلسطيني من آخر ورقة «رابحة» في مفاوضات الحلّ النهائي للمسألة الفلسطينية، وهي المفاوضات التي تشمل قضايا: القدس، والحدود، والمياه، واللاجئين، والمستوطنات. وفي هذا المجال يتساءل رسمي أبو علي، بحقّ، عن المرجعيّة التي سيتمّ التفاوض بها بعد إلغاء الميثاق وبعد تأجيل إنجاز «الصيغة الجديدة» للميثاق إلى ما بعد مفاوضات الحلّ النهائي... فلا يرى إلاّ مرجعيّة بائسة واحدة: هي أوسلو![8].

***

(١) الحياة، ٣٠ نيسان ١٩٩٦.

(٢) نقلاً عن رغيد الصلح، الحياة ١٧ أيار ١٩٩٦.

(٣) الحياة، ١ أيار ١٩٩٦.

(٤) كل ما بين مزدوجين هو لرئيس الوزراء الإسرائيلي السابق شمعون بيريز.

(٥) راغدة درغام، الحياة ٣ أيار ١٩٩٦.

(٦) وصف إلياس خوري أعضاء المجلس الوطني الفلسطيني، وهم يصوّتون على إلغاء الميثاق، وصفاً لعلّه أن يكون هو الأقرب إلى واقع الأمر رغم كاريكاتوريّته بل بسببها: «صور مذبحة قانا أمامنا في التلفزيون، يليها صُوَر السيد أبو العبّاس معتذراً [عن عمليّة «أكيلي لورو»]، وبعدها صُوَر الأيدي المرفوعة في المجلس الوطني الفلسطيني؛ أيادٍ تتصارع كي تَرَاها الكاميرا أوْ كي يراها وَلِيُّ الأَمْر» (ملحق النهار، ١١ أيار، ١٩٩٦).

(٧)ملحق النهار، ١١ أيار ١٩٩٦.

(٨)الحياة، ١٤ أيار ١٩٩٦.

كُتِب الكثير عن مجزرة قانا المروّعة في الصحافة اللبنانية والعربية والعالمية، حتى لم يبق من مزيد. ومع ذلك فإنّه ينبغي التشديد على حقائق ثلاث أغفَلَها ما اطلعنا عليه من الصحافة، أو لم يعرها الاهتمام المطلوب:

فأمّا أُولى هذه الحقائق فهي أن ارتكاب المجازر بحجّة «الدفاع عن النّفس» هي حجّةٌ قديمةٌ، كانَ ابرزَ من اشاعها وَرَوَّجَها وفَلْسَفَها ونَظَّرَ لَها هُمْ - ويا للمفارقة المؤلمة! - النّازيُّون، جَزّارُو اليهود وحارقوهم ومعذّبوهم. يذكّرنا، هنا، الكاتبُ اليهوديّ الأمريكي التقدُّمي «نورمان فينكِلْستين» بما أعلنه «هِمْلِر» في خطابه الشهير عن حملة الإبادة النازية بحقّ اليهود: «لنا الحقّ الأخلاقي، لنا واجب تجاه شعبنا، أن ندمّر اليهودَ الذين كانوا يريدون أن يدمِّرونا»[1]... علماً أنّ الجميع يعرف أن «الشعب اليهودي» في ألمانيا النازية لم يكن قادراً (عسكرياً وبشرياً وتكنولوجياً) على تدمير النازيّة، كما انّ حزب الله اليوم غير قادر (عسكرياً وبشرياً وتكنولوجياً) على تدمير «إسرائيل».

وأما ثانية هذه الحقائق فهي أنّ المؤرِّخين الإسرائيليين اليوم يعترفون بأنّ العصابات الصهيونية، قبيْل إنشاء إسرائيل، قد ارتكبت المجازر بحقّ الشعب العربي. بل يذهب Uri Milstein، وهو من أهم المؤرِّخين الإسرائيلين في التأريخ العسكري، إلى أنّ «كُلّ مناوشة [بين العرب والصهاينة] كنت تنتهي بمجزرةٍ تطول العرب!»[2]. ويُؤكّد المديرُ السابق لأرشيف الجيش الإسرائيلي الحقيقةَ المرعبَة التالية: «في كلّ قرية عربية احتللناها أثناء حرب الاستقلال، ارتُكِبَتْ أعمالٌ هي من حيث التعريف جرائمُ حرب، ومنها أعمال قتلٍ، ومجازرُ، واغتصابات»[3].

وأمّا ثالثة هذه الحقائق، فهي أنّ الصهاينة يستخدمون حجّة «الدفاع عن النفس» حتى لو لم يُقتل إسرائيلي واحدٌ. فرغم صواريخ الكاتيوشا، التي قُدِّرت بسبعمئة صاروخ، فإنّ إسرائيلياً واحداً لم يَمُتْ، ومع ذلك شنّتْ إسرائيل حربها وأوقعت المجازر بالأبرياء. وقد يحاول الصهاينة الزعم أنّ «العرب» عرّضُوهم للأخطار الشديدة، فاضطر الإسرائيليون للردّ بعنف؛ وهذا ما زعمه العدوُّ بعد مجزرة اللدّ الشهيرة التي قُتِلَ فيها بين ٢٥٠ و٤٠٠ فلسطيني، حين قال إنّ أهالي اللّد العرب كانوا «يقنصون الجنود» فاضطر هؤلاء إلى إطلاق النّار هلعاً واضطراباً. لكنّ كذبة العدو تنكشف حين نعلم أنّ جندياً صهيونياً واحداً لم يُقتل، بَلْ لم يُجْرَح، من جرّاء هذا «القنص» المزعوم!

الحقيقة الرّابعة أنّ مجزرة قانا لم تكن هي الحادثة الأُولى التي يقصف فيها الإسرائيليون مقرّاً للأمم المتحدة في جنوبيّ لبنان. بل (وهنا الأهمّ) لا يُستبعد - كما ذكر حسن الشامي - أن يكون قصفُ المركز الدولي «رسالة إسرائيلية» إلى القوّات الدوليـة(...) وقد تكونُ فيجيّةُ هذا المركز مؤشّراً على استضعافه، وجعله بالتالي حامِلاً هذه الرسالةَ بدون ردّةِ فعلٍ كبيرة»[4]. وهنا ينبغي التذكير بأنّ الولايات المتحدة - وهي راعية الكيان الصهيوني ومدلِّلَتُهُ - لم تكن إلاّ في فترة زمنية قصيرة (وتحديداً: أثناء مجزرة العراق عقب غزو الكويت) راضيةً عن دور الأمم المتحدة. يكتب المفكّر الثوري نعوم تشومسكي في هذا المجال ما يلي:

«منذ حوالي نهاية الستينات وحتى نهاية الثمانينات، كانت الولايات المتحدة مصمّمةً على تحطيم الأمم المتحدة، لأنّ هذه لم تكن - ببساطة - أداة طيّعة في يد السياسة الأمريكية. وأثناء حكم ريغان، لم تدفع الولايات المتحدة مستحقّاتها المالية. وكانتْ في طليعة مَنْ مارس حقّ النقض (الڤيتو) على قرارات مجلس الأمن في رُبع القرن الأخير [تشومسكي يكتب كلامه هذا عام ١٩٩٣]. لقد جهدت الولايات المتحدة في أن تضعف هذه المنظمة بل أن تُلغيها، ولاسيّما تلك الأقسام المعنيّة بشؤون العالم الثالث، كاليونسكو...»[5].

ولسنا في حاجة إلى التذكير بأنّ الولايات المتحدة، في ١٦ أيار، رفضت رفضاً قاطعاً مجرّدَ إشارة مجلس الأمن في جلسته المغلقة إلى تحميل «إسرائيل» مسؤوليةَ المجزرة، على رغم استنتاج التحقيق العسكري الدولي بأن قصف مركز الأمم المتحدة لم يكن نتيجة خطإ. أمّا إذا كان قصف هذا المركز قد تمّ بالتواطؤ مع الإدارة الأمريكية، فهو ما قد تكشف، أو لا تكشف، عنه السنواتُ القادمة. ولكن الثابت في كل حال هو أنّ الولايات المتّحدة لن يضيرها «تهميشُ دور هذه القوّة الدولية»، ولن يضيرها «إقفالُ فم» هذا «الشاهد المزعج» في الجنوب[6]!

***

كثر الحديثُ بُعيدَ العدوان الإسرائيلي، وأثناء الانتخابات الإسرائيلية الأخيرة، وبعيد فوز «بيبي» وحتى لحظة كتابة هذه المقدّمة، عن الفوارق التي تميِّز حزب العمل عن الليكود. ولمّا كان الليكود هو الذي فاز بالانتخابات، فإنّ الحديث الآن عن الفوارق سيغدو من الأمور الأكاديميّة التي تستحقّ وقفةً مستقلّةً وتتبُّعاً دقيقاً، ولا تدخل ضمن اهتمامات هذه المقدّمة. ولكن ما يهمّنا هو جملة أمور.

وأوّل هذه الأمور هو أنّ كلّ الحروب الإسرائيلية ضد

---

(١) Norman G. Finkelstein: **Image and Reality of the Israeli - Palestinian Conflict** (New York, London: Verso, 1995) p. 108.

(٢) نقلاً عن المصدر السابق، ص ١١٠.

(٣) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٤) **الحياة** ١٤ أيار ١٩٩٦.

(٥) Noam Chomsky: **Keeping the Rabble in Line** (Interviews with David Barsamian), (Monroe, Maine: Common College Press), 1994, p.67.

(٦) كل ما بين مزدوجين هو لحسن الشامي، مصدر مذكور سابقاً.

العرب، باستثناء الاجتياح الصهيوني للبنان عام ١٩٨٢، قد شنّتْهـا حكومـاتٌ «عـمّـاليـة»... في حين أنّ اتفـاقـات «الـسـلام الوحيدة» التي وُقّعتْ مع العرب وتحقّق بفضلها «استرجاعٌ» لأراضٍ عربيّة مغتصبة هي التي وقعتْ عليها حكومةُ الليكود بزعامة بيغن ونفّذها «زعيم متطرّف ومتعنّت شهير هو اسحق شامير»[١]، عَنَيْنا: معاهدةَ السلام المصرية – الإسرائيلية التي عَادَتْ بموجبها سيناء إلى السيادة المصرية وأُزيلت المستوطنات اليهودية فيها. بل إنّ حكومة الليكود هي التي ذهبت إلى مدريد للبدء بعملية السّلام، بغضّ النّظر عمّا إذا كان ذهابُها هذا قد تمّ بضغط أمريكي كبير.

وثاني هذه الأمـور أنّ حـزب العـمل يختلف عن الليكود في «صـيـاغـة» مطالبـه فـحـسب. فـ«اليـسـار» الإسـرائيلي يزعم أنّه يعمل على إقامة دولة فلسطينية في الضفّة والقطاع، بعكس الليكود الذي يؤكّد ناتانياهو باسمه أنّه يعمل على إقامة «حكم ذاتي» هناك لا دولة[٢]. ولكنّ مـاذا فعل «حزب العمل» من أجل قـيـام هذه الدولة الفلسطينية العـتيـدة؟ وهل مـا تبنيـه السلطة الفلسطينيـة – بالتـعـاون والتـعـامل مع الحكومـة الإسـرائيليـة العـمّـاليـة – يشـبـه الدولـةَ المسـتـقلّة، أم يشـبـه نظامـاً أَپارْتَايديّاً (معدَّلاً؟) مؤلّفاً من «قطاعات مستقلّة»[٣]، «بانتـاسـتـونات» مسيّجة محاطَة بالحرس الإسرائيليّ ومخردقة بالمستوطنين؟

ثم إنّ الليكود يؤمن بتوسيع الاستيطان اليهودي لا العربي بعكس اليسار العمّالي، بحسب زعم بيبي[٤]؛ ولكنّ حقيقة الأمر أنّ حزب العمل، وإنْ جَمَّدَ بناءَ المستوطنات، فإنّه أغدق الأموالَ على المستوطنات القائمة بالفعل وسمح باستمرار بناءِ أحياء يهوديّة جديدة في القدس الشرقية (العربيّة).

وأمّـا الانسـحـاب من الخليل، فـصـحـيح أنّ پيريز «تعـهّـدَ» بالـقـيـام به (بعكس «بيـبـي»)، ولكنّ الأوّل لم يحـدّد «مـوعـداً» لذلك... علماً أنّ «الموعد» لم يكن يوماً «مقدّساً» في عرف رابين وپيـريز! وبمقـدور المرء أن يقـول الشيء عـينه عن قـضـيـة الانسحاب الإسرائيلي من الجولان؛ ففي حين يمانع «بيبي» في هذا الانسحاب، فإنّ پيريز يمتنع عن تحديد «مداهُ» حتى تعلن سـوريا نوعَ الـسـلام المرتجى (اقـرأ: حتى توافق سـوريا على محطات إنذار مبكّرة، وعلى فتح سفارة إسرائيلية في دمشق، وعلى طرد المنظمات «الإرهابية» الفلسطينية منهـا، وعلى وقف الحملات الإعلامية بين البلدين، إلخ...)[٥].

ولا نريد أن نفـصـّل الحـديث في إجرام الحـزْبين، رغم أنّ هناك اعتقاداً عـامـاً مغلوطاً في الغرب، قوامه أنّ الصـهـيونيّة العمّالية مقيّدة بـ«متطلّبات أخلاقيّة» نابعة من إيديولوجيّتها «الاشتراكيّة». لكنّ كاتباً واحداً على الأقلّ، هو المؤرّخة أنيتا شاپيرا، فضحت اشتراكيّة قادة «اليِشُوڤ» حين أكّدت أنّ طراز الاشتراكية الإسرائيلية العمّالية يتبع الطرازَ الستاليني[٦] الذي مارسه ستالين بحقّ خصومه أثناء «حملات التطهير» (١٩٣٦ – ١٩٣٩)!.

غير أنّا لم نأت بعد على ذكر الأمر الأهمّ في سياق حديثنا عن الليكود و«العمل»؛ فالواقع أنّ المقاطع الستة السابقة غيرُ ذات صلة براهننا، بعد فـوز الليكود في الانتـخـابات الأخـيـرة. وإنّما أخشى مـا نخشاه أن تتحوّل كلُّ التحليلاتِ العربيّةِ التي لم تفرّق (من حيث الظلم والعنجهيّة والمشروع الاستيطاني) بين الحـزبيْن المذكورين، إلى حـجّـة مـعـاكـسـة: فـمـثلـمـا سـبق لـ«الپيريزيين العرب»[٧] أن زيّنوا لمواطنيهم پيريز على حساب ناتانيـاهو، فإنّه ليس من المستبعد أن يهرع هؤلاء الپيريزيون اليوم إلى تجميل صورة «بيبي»، مستخدمين جميع التحليلات السابقة... فيقولوا، مثلاً، إنّ هذا أفضل من سلفه لأنّ حزبه هو الذي باشر بعمليّة السلام، وهو الذي وقّع قَبْلَها «كامب ديڤيد». وقـد يضـيـفـون إلى قـول الحق هذا (الذي يُراد به باطِلٌ، كلُّ الباطِلِ، بالطبع!) قولاً صحيحاً من الناحية النظريّة على الأقلّ: وهو أنّ العرب (والفلسطينيين ضمناً) لم يعرفوا «بيبي» إلاّ في المعارضـة، «مزايداً على حزب العمل الحـاكم»[٨]، ولم يـعـرفـوا حزبَه إلاّ قَبْلَ التنازلات التي تضمّنها «أوسلو»، ولم يعرفوه إلاّ «في قلب المقاومة المسلحة أو الانتفاضة»[٩]... فلنُمْهِلْهُ – سيقول بعض الزعماء العرب – وبعدها، ستَرَوْن!

***

إنّ المسـألة الجـوهريّة هي الصـهـيونيّة، وهي إسـرائيل، لا الليكود وحزب العمل ومـاپام وراكـاح[١٠]. ولا نودّ أن نـعـود إلى الشـعـار القـديم «إنّ صـراعنا مع إسـرائيل صـراع وجـود، لا صـراع حـدود»، بل نقـول – مع نصـيـر عـروري وغـيـره – إنّ

(١) عرفان نظام الدين، **الحياة** ١٣ أيار ١٩٩٦.

(٢) من فصل من كتاب بنيامين ناتانياهو بعنوان: **مكان تحت الشمس**، نشرته جريدة **السفير** بترجمة حلمي موسى، في ١ حزيران ١٩٩٦.

(٣) Nasseer Aruri: **The Obstruction of Peace** (Monroe, Maine: Common Courage Press, 1995), p. 27.

(٤) جريدة **السفير**، ١ حزيران ١٩٩٦.

(٥) من الغريب أن يكتب جهاد الخازن، وهو رئيس تحرير أكبر جريدة عربيّة وأوسع الدوريات انتشاراً ما يلي: «[إنّ] السلام الذي نرجوه سلامٌ عادل، لا يموت فيه الذئبُ ولا تفنى الغنم، وليس لنا اعتراضٌ على السلام الذي يطلبه الليبراليون من [بيْن] اليهود الأمريكيين المتعاطفين مع حزب العمل الإسرائيلي. فهو [سلامٌ] قد يكون سيّئاً من وجهة نظرنا، إلاّ أنّه ليس سيّئاً جداً كالسلام الذي يحاول الليكوديّون فرضَه على سورية وغيرها عبر الإدارة الأمريكية!» (**الحياة** ١٧ أيار ١٩٩٦). وهكذا يتحوّل المثقّفُ من مدافعٍ عن الحقوق والقيم، إلى مميّزٍ بين «سيّئ» و«أسوأ»... بل إلى مُؤَثِرٍ للأوّل على الثاني!

(٦) يُراجع كتاب Finkelstein المذكور سابقاً، ص ١١٢.

(٧) التعبير هو لطلال سلمان، **السفير** ٣٠ أيار ١٩٩٦.

(٨) منير شفيق، **الحياة** ١٠ أيار ١٩٩٦. (٩) المصدر السابق.

(١٠) نقول هذا، مع بالغ احترامنا للراحل الكبير إميل حبيبي، وللنائب عبد الوهاب الدراوشة الذي هدّدَ بعدم التصويت لپيريز لرئاسة الوزراء بعد «عناقيد الغضب»(!)، ثم عاد وأيّدَه بعد أن «وعده» پيريز «بمساواة العرب واليهود»!

صراعنا معها صراعُ وجودٍ وحُدودٍ معاً: صراع على الماء (وهو ماؤنا، لا ماء «الشرق الأوسط»)، وعلى الحدود (أيّة حدود تقبل بها «إسرائيل» ومتى عيّنَتْها، وأين النصّ عليها في الدستور الإسرائيلي؟)، وعلى القدس... ولكنّه أساساً - وهنا نعود إلى شعارنا القديم - «صراع وجود». فالدولة الإسرائيلية، أو الصهيونية، هي، تعريفاً، دولة الأغلبيّة اليهوديّة، على نحو ما أكّد شمعون بيريز غيرَ مرّة في كتابه الهامّ **الشرق الأوسط الجديد**[1]؛ بل هو يعترف أن سبباً أساسياً لقرار عدم ضمّ «الأراضي» [أي غزّة والضفة] إلى إسرائيل هو أنّ مثل هذا الضم يشكل تهديداً لـ«هوية إسرائيل، باعتبار هذا البلد هو البلد الوحيد للأمّة اليهودية»، إذ سيُغرق المسلمون العرب إسرائيلَ بهويّتهم هم. وهو يسارع إلى إثبات النقطة الأساسية التي نودّ التركيزَ عليها وهي الاستنتاج التالي: «وهكذا، فإنّه ليس من قبيل الصدفة أنّ حكومة الليكود نفسها حين كانت تسيطر على يهودا والسامرة وغزة لم تعمل على ضمّ هذه المناطق...»[2]. وبالمنطق عينه يرفض بيريز «المعتدل» حق العودة للفلسطينيين لأن هذا الحق «سيحوّل الأغلبية اليهودية إلى أقليّة»[3].

غير أنّ شعار «الدولة اليهوديّة» هو، في حدّ ذاته، «إعلانُ حربٍ على العرب»، على نحو ما أكّد المثقّف الصهيوني المعارض Judah Magnes[4]، فكيف إذا قَرَنْتَهُ بشعار آخَرَ، كولونياليّ عنصري استشراقيّ، هذه المرّة، كما فعل هرتزل أبو الصهيونية حين قال إنّ الدولة اليهوديّة العتيدة ستكون «حائط أوروبا الدفاعي ضدّ آسيا، وقاعدةً أماميّة للحضارة في وجه البربريّة»؟![5]. وبالمناسبة، فإنّ فكرة الشرق اوسطية ليست بعيدةً، هي الأخرى، عن الفكر الكولونيالي العنصري الاستشراقي، بل هي في الواقع ابنة هذا الفكر، غير أن الفارق هو أنّ بعض الأنظمة العربية المسالمة ستكون شريكةً للإسرائيلي الغربيّ في محاربة «الأصولية» و«الصحراء» وفي تسهيل مهام «حلف ناتو» جديد في المنطقة المتوسطيّة.

إذن إسرائيل، فكرةً ومشروعاً وكياناً، نقيضُ السّلام... لا لأنها نقيض «فكرة فلسطين»[6] فحسب، بل لأنّ دولة الديموقراطيةِ وحقوقِ الإنسان تتناقض مع فكرة الدولة الدينيّة أوّلاً... ولأنّ إسرائيل، تاريخياً، هي حركة كولونيالية أوروبية زُرعت في بَلَدٍ متوسّطي ومازال جسرَ الغرب إلى الشرق من أجل السيطرة على موارده وخيراته بكلّ الطرق. وأمّا «السلام» الذي تطرحه إسرائيل والولايات المتحدة على العرب فهو وَهْمُ السّلام (بالمعنى النبيل لكلمة «سلام»)، لأنّه إطالةٌ لعمر الاحتلال وشرذمةٌ للقوى العربيّة التي كانت ذاتَ يوم تقاتل من أجل الحريّة فخدعها وَهْمُ السّلام فانتقلت إلى القتال إلى جانب الاحتلال... ضد السّلام!

***

لا يجوز، ونحن نتحدّثُ عن العدوان الأخير، إلاّ أن نتوقّف ولو هنيهة أمام تجربة المقاومة في مواجهة هذا العدوان.

من الواضح أنّ الهجوم الإسرائيلي قد فشل في القضاء على المقاومة، كما ذكرنا في مطلع هذه المقدّمة، بل إنّه فشل «حتى بإصابتها بِخُدوش»[7]. فلم يفقد حزبُ اللّه إلاّ ستة عشر شهيداً خلال ستة عشر يوماً من القصف الوحشيّ، وهذا ليس بالرّقم الكبير قياساً بحجم العدوان أوّلاً، وبضعف البنية الدفاعية النسبيّ بالمقارنة مع التحصينات الدفاعيّة الإسرائيلية ثانياً. كما اثبتت المقاومةُ الإسلاميّة قدرتَها على نفض غبار الحرب عنها، واستئناف العمليّات الجهاديّة الموجعة، إذْ أوْقعتْ منذ إبرام «تفاهم نيسان» الجديد مع العدوّ ما لا يقلّ عن عشرين جندياً إسرائيلياً بين قتيل وجريح باعتراف العدو.

ومن نتائج العدوان الهامّةَ أنّ حزب اللّه استطاع أن يرفَعَ من رَصيدِهِ الجنوبي الشعبيّ، وهذا أمرٌ يمكن استثمارُهُ في مجال عمليّات مستقبليّة أكبر وربّما أعظم نوعية.

ولكن تبقى هناك ثلاث مسائل يجب التطرّق إليها، بعيداً عن الفورة العاطفيّة (المفهومة والمبرّرة) المؤيّدة للمقاومة الإسلامية.

فأما المسألة الأولى فتتعلّق باستخدام المقاومة صواريخَ الكاتيوشا في ضرب المستوطنات الإسرائيليّة. فالمعلوم أنّ المقاومة أطلقت حوالي سبعمئة صاروخ كاتيوشا، أحدثتْ - بحسب المصادر الإسرائيلية - أضراراً بـ١٥٠٠ مسكن وببعض السيّارات، وأنّ الخسائر الماديّة الإسرائيليّة تُقدّر بـ٢٠٠ مليون دولار، يُضاف إلى ذلك كلّه تهجيرُ حوالي خمسين الف مستوطن إسرائيلي[8].

من الملاحظ أنّ الكاتيوشا لم تؤدِّ إلى مقتل أيّ جندي أو مستوطن إسرائيلي، ولم تدفع بالعدوان الإسرائيلي إلى التخفيف من وطأةِ قصفه للقرى المدنية الآمنة في الجنوب... بل على العكس أعادت القيادةُ الإسرائيلية صواريخَ الكاتيوشا إلى صدور رجال المقاومة، حين مضت تزعم أنّ هذه الصواريخ هي السبب في شنّ «عناقيد الغضب». صحيحٌ أنّ إسرائيل لا تحتاج إلى ذريعة للقصف والعدوان، ولكنّه ليس من الصّواب أيضاً أن نهمل الرّأيَ الشعبيَّ العام الّذي لا يرى في خسائر الإسرائيليين الطفيفة من جرّاء الكاتيوشا ما يبرّرُ كلَّ الخسائر الجسيمة التي لحقتْ بالبشر والحجر في لبنان.

---

(١) Shimon Peres: **The New Middle East** (New York: Henry Holt Company, 1993), p. 54.

(٢) المصدر السابق، ص ١٨٩. (٣) المصدر السابق. (٤) راجع Finkelstein، مصدر مذكور، ص ١٠٤.

(٥) ورد هذا في كتاب هرتزل **The Jewish State**، وهو منقول في كتاب Finkelstein المذكور آنفاً ص ١٠١.

(٦) ادوارد سعيد، **ملحق النهار**، ١١ ايار ١٩٩٦.

(٧) نوّاف الموسوي، **المستقبل العربي**، العدد السادس، ١٩٩٦، ص ١٣٢.

(٨) **الحياة** ١٤ أيار ١٩٩٦.

من الصحافة الإسرائيلية

كيف قتلناهم من دون أن نذرف دمعة واحدة؟

تعيد الآداب هنا نشر مقاطع من مقالة بثتها وكالةُ الأنباء الفرنسيّة نقلاً عن جريدة هآرتس الإسرائيلية، والمقالة بقلم صحافي إسرائيلي يدعى أرييه شافيت.

■ القدس المحتلة - أ ف ب - «كيف قتلناهم من دون أن نذرف دمعة واحدة، ومن دون أن نشكّل لجنة تحقيق، ومن دون أن نملأ الشوارعَ تظاهرات؟».

اسئلة طرحها الصحافيُ الإسرائيلي اربيه شافيت في مقال انتقادي عنيف تنشره صحيفة **هارتس** في ملحقها الاسبوعي اليوم الجمعة خصّصه للمجزرة التي أوقعت مئة وستة قتلى في صفوف المدنيين اللبنانيين نتيجة القصف الإسرائيلي لبلدة قانا في جنوب لبنان في ١٨ نيسان (ابريل) الماضي.

وفي محاولة الإجابة عن السؤال قال شافيت: «يبدو أننا تقدّمنا في السنّ كثيراً إلى درجة أنّنا بتنا نطلق النّار من دون ان نبكي. لقد قتلناهم بفاعلية كبرى وكنّا واثقين من أننا نعمل استناداً إلى حسابات باردة ودوافع عملية».

وأضاف: «كانت ذريعتنا الكبيرة هي أن المسؤولية لا تقع علينا وإنّما على حزب اللّه. لكنها ذريعة واهية، ذلك لأنّنا عندما اتخذنا القرار بفتح النار بغزارة على المناطق السكنية في جنوب لبنان، في وقت لم يكن هناك أيّ خطر حقيقي يهدّد اسرائيل، فإنّنا قرّرنا بذلك في الواقع أن نسفك دماء عدد غير محدّد من المدنيين الأبرياء. وعندما اتخذنا القرار بإخراج نصف مليون شخص من منازلهم وبقصف من تبقّى منهم، في وقت لم يكن هناك أيّ قتيل إسرائيلي، فإنّنا قرّرنا بذلك في الحقيقة أن نقتل العشرات منهم».

وتابع شافيت: «إنّ ما جعلنا نصل إلى مثل هذه القرارات الدنيئة من دون أن نعتبر انفسنا أوغاداً هو أنّهم بالنسبة إلينا غير موجودين بالذات. لم نكن نعرف أنّنا سنقتل بالذات أماً في النبطية أو أطفالها السبعة الذين دُفنوا معها تحت أنقاض منزلهم. ولم نكن نعرف أنّنا سنقتل زينة جحا (ابنة العاشرة) وحنان جحا (ابنة الثالثة) ومريم جحا (ابنة الشهرين) اللواتي كنّ في المقعد الخلفي لسيّارة الإسعاف التي كان والدهنّ يحاول أن ينقذهنّ بواسطتها من القصف الذي تتعرّض له القرية...».

وأضاف: «لم نقتلهم عن سابق تصوّر ولم نقتلهم عامدين متعمّدين، وإنّما قتلناهم ببساطة لأنّه لم يكن من الأهمية بمكان بالنسبة إلينا أن لا نقتلهم. لأنّ عدم قتلهم ليس في رأس سلم أولوياتنا. لقد قتلناهم لأنّ الفارق الشاسع بين الطابع المهم إلى حدّ القداسة الذي نوليه لأرواحنا وبين الطابع القليل الأهمية لأرواحهم سمح لنا بقتلهم».

ومضى الصحافي الإسرائيلي يقول: «إننا مقتنعون إلى درجة لا تقبل الشك أن حياة الآخرين ليست بالأهمية التي نوليها لحياتنا، مادام البيت الأبيض ومجلس الشيوخ وصحيفة **نيويورك تايمز** طوع بناننا. ونحن نؤمن إيماناً مطلقاً أنّه مادام لدينا ايباك AIPAC (اللوبي اليهودي الرسمي في اميركا) وبرونفمان (رئيس المؤتمر اليهودي العالمي) ورابطة الدفاع اليهودية وديمونا وياد فاشيم (نصب ضحايا المحرقة) ومتحف المحرقة، فمن حقنا أن نبلّغ ٤٠٠ الف شخص أنّ أمامهم ثماني ساعات لإخلاء منازلهم ومن حقنا أن نتعامل مع منازلهم بعد انقضاء الساعات الثماني كأهداف عسكرية، ومن حقّنا أن نلقي ستة آلاف قذيفة على المناطق الآهلة والقرى والبلدات، ومن حقّنا أن نقتلهم من دون أن نشعر بأيّ ذنب».

وتابع شافيت «خلافاً لصبرا وشاتيلا لم نكلف رئيس المحكمة العليا التحقّق من الوقائع، وخلافاً لمذبحة الحرم الإبراهيمي لم نرسل إلى الصحف أسماء الضحايا وصورهم. فمن المهم جداً أن يبقوا أشخاصاً (ضحايا قانا) بلا وجوه وبلا أسماء وأن يبقوا غير حقيقيين بل من عالم آخر».

وقال «لقد أصبحت قانا جزءاً من سيرتنا الذاتية على غرار قبية، قرية (عز الدين) القسام، وعلى غرار صبرا وشاتيلا. أن قرية قانا هي اليوم جزء منّا».

وأضاف: «وكما أنّ مجزرة باروخ غولدشتاين (في الحرم الإبراهيمي) وجريمة (ييغال) عمير (قاتل اسحق رابين) هما التعبير الأكثر فجاجة عن نوع من بذرة فاسدة زُرعتْ في الثقافة الدينية القومية، فإنّ مجزرة قرية قانا هي تعبير فاضح عن نوع من بذرة فاسدة مزروعة في الثقافة العلمانية الإسرائيلية، ثقافة الوصولية الإسرائيلية الكاسحة وثقافة القوي في تمحوره على ذاته.. والميل إلى عدم المطالبة بإحقاق الحق وإلى عدم قول الحقيقة».

وصحيح أنّ المقاومة استخدمت الكاتيوشا ردّاً على استهداف الإسرائيليين للمدنيين اللبنانيين، وأنّها - بفعلها هذا - كانت تنتصر للحقّ رغم ضعفِ امتلاكها لوسائل تحقيقه (وهو أمرٌ يدعو إلى التقدير والإكبار في حدّ ذاته ومن الناحية المبدئيّة)... لكنّ الكاتيوشا انعكست في النهاية سلباً على علاقة المقاومة بالدولة اللبنانيّة بل بقسم من شعبها أيْضاً، مع أنّ هذه الصواريخ كانت تهدف في الأصلُ إلى «تخفيف العبء» عن هذا الشعب وذلك «بالضغط على المستوطنات الشمالية»[1].

وأما **المسالة الثانية** فهي أسلوب الاستعراض الذي اتّبعه حزبُ اللّه بعد انتهاء عمليّة «عناقيد الغضب» الإسرائيلية. فقد أقام الحزب في منطقة بئر العبد في ضاحية بيروت الجنوبية استعراضاً لمجموعتيْن من «وحدتَي الاستشهاديين والإسناد النّاريّ» في ذكرى سقوط ١٥ من مقاتليه. كما دعا الحزب الصحافيين إلى بلدة «عين بوسوار» في إقليم التفّاح لالتقاط صور لمنصّات إطلاق صواريخ الكاتيوشا. وقد رجّح المراقبون أن يكون الهدفُ من الاستعراض ومن دعوة الصحافيين تلك هو «إثبات تماسك حزب اللّه الداخلي»، و«تبديد القلق بين صفوف مقاتليه ومناصريه»[2] أوّلاً، وتوجيه رسالة إلى الأطراف الخارجية أنّ المقاومة باقية وأنّها تتمتّع بدعم سوري - إيراني، ثانياً[3]. فأمّا الهدفُ الأوّل فلعلّه تحقّق فعلاً، لكنّه - ويا للأسف والمفارقة! - أَحْدَثَ بَلْبَلَة وتفرّقاً في صفوف السياسيين والمواطنين اللبنانيين. وأما الهدف الثاني فلم يكن بحاجة إلى إثبات بهذا الأسلوب، إذ إنّ المقاومة الإسلامية أثبتتْ حصولها على ذلك الدّعْم السوري/ الإيراني من خلال العمليّات النوعية التي أعقبتْ «عناقيد الغضب»، ولا سيّما عمليّتَيْ مرجعيون وسُجُد - الريحان.

وبالاجمال فإنّ الاستعراض مقتلٌ من مقاتل كل حركة تحرّرية ذات طابع عِصَابيّ (انصاري). ولا داعي لأن نذكّر بالآثار السلبيّة التي خلّفتها الاستعراضيّة في تجربة المقاومة الفلسطينية قبل عام ١٩٨٢.

وأما **المسالة الثالثة** فهي قلقُنا من أن ينحَسر التأييدُ الشعبي لظاهرة المقاومة الإسلامية الفذّة، بسببٍ مِن إغراقها في الفئويّة التشيُّعيّة من جهة... وارتباطها الجذريّ، من جهة

(١) نوّاف الموسوي، op.cit.
(٢) محمد شقير، **الحياة** ١٣ ايار ١٩٩٦.
(٣) المصدر السابق.

ثانية، بسلطةٍ معادية للإمبريالية الأميركية – ولكنّها سلطة خارجيّة على كلّ حال – هي الجمهورية الإسلامية في إيران. فَمِن حقّ كل مقاوم أن يقاوم بالشعارات التي يؤمن بها، ولكن ليس من حقّ الفصيل الذي ينتمي إليه في مثل هذه الحالة أن «يعتب» على بقيّة فئات الشعب التي لا تتبنّى قناعاته السياسيّة أو المذهبيّة إن لم تؤيّده أكثرَ من تأييدٍ «موْسِمِيّ». ومن حقّ المقاومين والشهداء الطاهرين أن يضعوا صور الإمام الخميني، أو «القائد الخامنئي»، وأن يركزوا علماً إيرانياً، أو يهتفوا بشعارات حسينية؛ من حقّهم القيامُ بكلّ هذا لأنّ مثل هذه الرموز الجهاديّة هي دليلهم في المقاومة أو عزاؤهم عند الاستشهاد... ولكن ليس من الإنصاف بعد ذلك أن تطالب قيادةُ المقاومة الإسلامية فئاتِ الشعب اللبناني وأحزابَه وقواه الفاعلة بتأييدها في كلّ أعمالِها!

ولكن الأحرى بنا أن نسأل، مع الزميل إلياس خوري، عن سبب توقُّف «الآخرين» عن المقاومة[1]؟ **المسألة الرابعة**، إذن، تتعلّق بدور الأحزاب العلمانيّة التي كانت وراء انطلاق شرارة المقاومة الوطنية اللبنانية في صيف ١٩٨٢، ولاسيما الحزب الشيوعي والحزب السوري القومي الاجتماعي.

إنّ صيرورة المقاومة «حكْراً على فئة من اللبنانيين» يُرَدُّ إلى أسبابٍ موضوعيّة: منها انهيار المثال «الاشتراكي»، و«الضياع الوطنيّ [اللبناني] الشامل»، و«إرادة [بعض] القوى المسيطرة»[2]. فهل زالتْ هذه الأسباب؟ بالطبع لمْ تَزُلْ، ولكنْ «ألا يحقّ للوحدة الوطنية، التي تجلّتْ في أيّام الحرب، أن تعبّر عن نفسها في بناء مقاومة وطنية لبنانية تكون تجسيداً لإرادتها؟»[3]. ألم تكن السنواتُ الماضيةُ كافيةً لكي تبدأ هذه الأحزاب – أو، على الأقلّ، بعضُها الذي لم ينغمس انغماساً كلّياً في السلطة اللبنانية – بإعادة التفكير في استئناف ما بَدَأته عام ١٩٨٢ وبالتنسيق هذه المرّة مع المقاومة الإسلامية؟ ألا تشعر هذه الأحزاب بأنّ لها دوراً تؤدّيه، مختلفاً عن دور «حزب الله» ومؤازراً له في الوقت نفسه؟ تلك مجرّد أسئلة لا تصدر عن دراسة تشخيصيّة لحال هذه الأحزاب المذكورة وواقع تفاعلها مع القوى المسيطرة في لبنان، بقدر ما تنبع من رغبة في أن تكون المقاومة أوسع تمثيلاً.

***

وأخيراً فإنّ فوز الليكود قد يفرض علينا جميعاً تكثيفَ جهودنا وتعزيز تلاحمنا الشعبي، والتفكير في صيغ أعلى من النضال والتعبئة. ويمكن أن نبادر إلى المطالبة باتخاذ الخطوات التالية:

أ – الانكباب على إعداد ملفّ بالخسائر الناتجة عن العدوان، وبأسماء الشهداء والجرحى.

ب – دعوة المحامين العرب إلى رفع دعوى ضدّ الكيان الصهيوني، بهدف الحصول على تعويضات ماديّة تُدفع لعائلات الشهداء والجرحى على وجه الخصوص. وخطوة كهذه – كما أشارت راغدة درغام[4] – تحقّق بعضَ التعويضات المعنوية القيّمة أيضاً، لأنها تشدّد على مسؤولية إسرائيل (بموجب تقرير الأمم المتحدة) عن ارتكاب مجزرة قانا وترغمها على دفع ثمن أفعالها. وإرغامُ بلد ما على التعويض عن أعماله الحربيّة ليس بالسابقة التاريخيّة؛ فقد سبق للولايات المتحدة نفسها أن دفعتْ تعويضاتٍ لعائلاتِ الضحايا الإيرانيين في حادثة إسقاط طائرة مدنية إيرانية «خطأً» بنيران الطائرات الحربية الأمريكيّة[5].

ج – تكثيف التحرّك الشعبي والبرلماني العربي لنصرة المقاومة وإدانة الاحتلال الإسرائيلي في كل أرضٍ عربيّة. وهنا لا بدّ من التنويه بالمظاهرات التي جرت في الأردن، وفي العراق، وفي جامعة القاهرة، وفي الجزائر استنكاراً للعدوان والمجازر... ولا بدّ من الإشادة بالموقف الشجاع الذي اتّخذته بعضُ مجالس النوّاب العربيّة وتحديداً في المغرب والأردن ومصر، رغم أنّ سفيراً إسرائيلياً واحداً لم يُطرَدْ من أيّ بلدٍ عربيٍّ يقيم علاقات «ديبلوماسية» مع الكيان الصهيوني!

د – مطالبة الدولة اللبنانية بإنشاء منشآت تعين المواطن الجنوبي على الصمود في أرضه، وأهم هذه المنشآت هي الملاجئ ومراكز الطبابة والاستشفاء. ويجب، من حيث المبدأ، مطالبةُ الدولة أيضاً بتكثير فرص العمل للمواطن الجنوبي بهدف وقف الهجرة الداخليّة (من الجنوب إلى العاصمة مثلاً)، لما تمثّلُ هذه الخطوة من تعزيز للصمود الأهلي الجنوبيّ.

هـ – زيادة التنسيق بين الدول المقاومة للمشروع الأمريكي – الصهيوني – التركي، وفي مقدّمتها سوريا وإيران والعراق، ومناشدة سوريا على وجه التحديد المبادرة إلى «فتح حدودها مع العراق ولو في حدود ما يُسَمّى بالقرارات الدولية»[6].

و – المطالبة بتفعيل معاهدة الدفاع المشترك بين لبنان وسوريا.

وأمّا بالنسبة للمثقفين فلعلّ المهمّة الأولى الملقاة على عاتقهم هي المهمّة الثابتة لكلّ إنسان ثوري: قضيّة الدفاع عن الحقّ والعدل والسلم الحقيقي والذاكرة... حتى لو كان ذلك مخالفاً لـ«الإجماع»[7] الشعبي أو الحكومي. فالالتزام لا يعني التقيُّد بمطالب الطائفة أو الحكومة أو حتى الشعب نفسه، وإنّما هو اجتراحُ الوسائل والإبداعات التي قد لا توافق المزاج الشعبيَّ السائد، من أجلِ خلق حياةٍ أكثر عدلاً وكرامة وحرية.

بيروت

(١) **ملحق النهار**، ١١ أيار ١٩٩٦.
(٢) المصدر السابق.
(٣) المصدر السابق.
(٤) **الحياة** ١٠ أيار ١٩٩٦.
(٥) المصدر السابق.
(٦) «بيان إلى الأمّة»، صادر عن المؤتمر القومي العربي السادس الذي انعقد في بيروت بين ٨ و١٠ نيسان (ابريل) ١٩٩٦، **المستقبل العربي**، العدد ٥، ١٩٩٦، ص ١٣٨.
(٧) Edward Said: **Representations of the Intellectual** (New York: Vintage Books, 1996), p.23.

قَبْرٌ للأرض

محمد علي شمس الدين

– إلى قانا –

« .. إنها الرحِمُ والقبر. وسوف تظلّ هكذا، حتى تنطفئ الشعلةُ الأخيرةُ للحياة، وتتحوّل الأرضُ إلى رماد »

(جبران خليل جبران)

يبدأ المَشْهدُ بالطائرِ

(أعني جَسَدي)

حائِماً فوقَ خَرابٍ لا يُحَدُّ

لم تكُنْ نارُ البساتينِ

ولا كانَتْ يدي

طَلْقةً

كانَ فضاء اللّه يَعْدو

خائفاً خلفي

وخلفي جارفاً

وَقْعَ اقدامي

وشَمْسي وهي بَرْدُ

دارَ حولي

طائرُ الهامَةِ

والذِئبُ على

صورة قلبي جاثِمٌ

والريحُ ضِدُّ

لم تَزَلْ تبكي على جسمي بَقايايَ

وترثيني عيوني

كُلّما حَوَّمَ فوقي

طائرٌ

وابتلّ وَرْدُ

وسَباياي نَدامى ألَمي

مثلما أشْرَقَ تحتَ الدمعِ خَدُّ

دَثَّروني (حينما اغفو)

بأشلائي

وغطّوا

صدريَ العاري بجرحي

وهو شَهْدُ

جَسَدي

أكبرُ من قبري على الأرضِ

وقلبي

جَرَسُ الرعبِ

إذا جلجلَ في هذا المدى الأسودِ رَعْدُ

ينبغي

كي تُدْفَنَ اعضائي

بلادٌ

لم تَزَلْ حائرةً

كيف يواريني بها

في الصمتِ لَحْدُ

كُلُّ هذا الموتِ

(إنْ احصيتُمُ الموتى على الرَّمْضاءِ)

موتي

فهو كالرملِ

كثيرٌ

لا يُعَدُّ

لستُ وحدي

انا قبرُ الأرضِ

وَجْهي أجملُ الموتى

وقتلايَ شهودي

وانا أكـثـر من أسـمـاءِ من

ماتوا

وأبهى من حدودي

ودمي الساحرُ

كالينبوعِ

والغابةِ

فَرْدُ

■■■

يا اللّهْ

حينَ دَخَلْتُ المقبرةَ الليليّهْ

كي أبحثَ عن جـسـمِ أخي في

الرمل

وأوقِـدَ شـمـعـاً قـربَ وسـادتِهِ

البيضاءْ

أَبْصرْتُ على جثّتِهِ

رأساً يضحكْ

أفْزَعَني هذا المشهدُ

حتى كدت أموتُ من الخشيهْ

لكنّي قلتُ: سأسألُهُ

عن سرّ منازله السُفلى

وحديقته الخضراءْ

قلت له:

ها أنتَ، أخي...

فلماذا مازلتَ هنا

لم تدخُلْ في بيتِكَ

في هذا البردِ القارِسْ؟

ولماذا تضحك

حتى تبرز كالضوءِ ثناياكْ؟

أَفَهَلْ اعجَبَكَ الموتُ إلى هذا الحدِّ

فصرتَ جليساً للموتى

تتبادل في كلّ مساءٍ معهم

خَبَرَ الأحياءِ فتضحكْ؟

ام أنّ الحفرةَ

أوسعُ ما يُؤوي صدرَكَ

في أوّل هذا الليلْ؟

...

....

كان الوقتُ مساءً

وعيونُ القريةِ

تزحف خائفةً

نحو مقابرِ موتاها

سُرُجُ للضوءِ

تلوحُ تدبّر أصواتاً أخرى

لا يُعْرَفُ من أينَ تجيءْ....

لكأنّ جنوداً مجهولينَ

انحدروا من أرضِ خرافتهم

ثم انتشروا في قاعِ خفاياها.

...

.....

نامي يا أُخْتَ أخي

هذا طفلُكِ يحمل طفلاً آخَرْ

ويطوفُ به في حقلِ الدّمْ

هذا طفلُكِ يُقْتَلُ محمولاً

في سيّارة إسعافٍ

تحت عيونِ النَّجْمْ.

عَجَلاتُ قطارٍ

تهدرُ في مسرحِ خوفٍ غامضْ

وممالكُ تقرضُها الجرذانْ

الكوفةُ قاتلةُ

ودِمَشْقُ بعيدهْ

لا أَحَد يعرف في هذا المنفى أَحَداً

كان هنالكَ قنّاصونَ

بنادقُهُمْ عمياءْ
مطر أسودْ
ومياهٌ مغلولهْ
ناقة دمعٍ بيضاءْ
والحقل بعيدْ...
خيطُ يدٍ
لا طفلَ ليُمسِكَ في السهلِ به
او يَتْبَعَهُ
خيطٌ مقطوعْ
شلاّلاتٌ تبكي
ادغالٌ متشابكة الأشجارْ
وَوَحْشٌ يَهوذا
يتكوّم في جوفِ العالَمْ.

قلتُ إذنْ:
سيكون شُغورٌ للأيامْ
ستكونُ خدوشٌ
تحفرها الطَلَقاتُ
على جدرانِ الروحْ
ستكونُ مناحاتٌ كبرى
ما بين الكوفةِ والإسلامْ

ونَظَرْتُ
فابصرتُ جموعاً
يمشونَ بعكازاتٍ تحتَ الأحلامْ
ونساءً
مُتشحاتٍ بثيابِ الحزنِ
ويندبْنَ غريبَ الغرباءْ
لا فاتح في قريتهنّ
سوى الموتْ...
ابصرْتُ نُعوشاً بيضاءَ
تحوم على افقٍ طائرْ
ابصرتُ الرحمةَ خائفةً
وتدورُ على الأبوابْ
ابصرتُ الرعبَ الجاثمَ
بين القُبّةِ والمحرابْ.

...

....

يا اللّهْ
ساضمُّ اخي في آخر هذا الليلِ
واسألُه:
ماذا افعلْ؟
عَرَباتُ يَهوذا
تنزلُ من صوبِ التوراةِ
وتجرفُ آخر اطفالي
ستمرُّ على صدري
اقدامُ الجُنْدِ
واحذيةُ الأعراب
ويُباعُ ردائي
في آخر سوق العيّارينْ

يا اللّهْ
مازلتُ احومُ
على أسوار بلادٍ
أعلى من جَسَدي
فلْتَفْتَحْ
أبواب مدينتِكَ الموصودةِ
حتى ادخُلْ
فأنا
(كي تَصدُقَني الرؤيا)
ابصرتُ الضوءَ
يلوحُ على آخر هذا السردابِ
فانَسَني
فَدَخَلْتُ...
فوجدتُ قبوراً
تنْشَقُّ
ويخرجُ منها
قتْلاها.

الجنوب

يمنى العيد

العدوان.. في الوجدان

الأنا من المناسبة إلى التاريخ

لم اكن اعـرف الجنوب. فـالوطن في بلدي هو المكانُ المنسوب إلى الطائفة. وهذا المكان هو القرية، أو الحيّ، وهو الطريقُ الذي يصل بنا إلى بيتنا، والدكّانُ الذي نشتري منه خبزنا، وهو هذه الفسحة من شاطئ البحر التي نختزل فيها العالَم، وهو المدرسةُ والمقبرةُ ومكانُ العبادة الذي نتوجّه فيه إلى إله واحد ونظنّ أنّه إلهٌ لنا وحدنا.

لم اكن أعـرف الجنوب، ولم اكن اشـعـر بأنّه وطني. فـالأسمـاء في أعرافنا معـاني في الموقف والانتمـاء، والزيُّ علامةٌ في الجغرافيا والحدود، واللهجةُ فاصلةٌ في المواطنيّة. هم طائفة ونحن طائفة. هم ملّةٌ ونحن ملّة. هم قوم لهم ما لهم ونحن قوم لنا ما لنا؛ فلا زواج بين الأسماء يولد منه الحرفُ الجديد، ولا قرابة في الزيّ تكسرُ رتابة اللون، ولا تزاور بين اللهجات يبثّ في لغتنا الحياة.. وفي النهاية لا ابناء يعيشون ويعملون لوطن واحد.

بعيداً كان هذا الجنوبُ القريبُ، وغريباً عن كلّ مَنِ اختلف عن أهله في هويّة دبّجتهـا، ذاتَ يومٍ، دوائرُ من زمنٍ حـاكِمـةُ مستبدٌ وسيّدُه مستعمِرٌ. الأوّل يتوسّلُ الدّين سبيلاً إلى سلطته فيحشر الوطن في أتون الطائفة، والثاني يبني قواعد لشعاره المأثور: «فرّقْ تَسُدْ»، فيشعل نارَ الصراع والحروب بين من يستظلّون سقفاً واحداً.

***

لم اكن أعرف الجنوب،

وكانت الحربُ مناسبةً حملت هذا الجنوبَ إلينا فذَهَبْنا إليه. وَضَعَتْهُ امام ناظرنا، وطرحَتْهُ سؤالاً على ضميرنا، ففسحنا له مجالاً واسعاً في قلوبنا وعقولنا.

جميلاً وجدناه.

وقوياً تعرفنا إليه.

بهيّاً وجدنا جنوبَ وطننا الذي اغلقتْ إسرائيلُ بوّابته عند حدود ادّعتْها لها، فاقفلتْ ممرّاته إلى فلسطين، فدخل عزلته، تغرّب... وتغرّبنا عنه.

وقبل عشرين سنة بدأت الحرب.

يا لَبُؤْسِ المناسبة التي دعتنا لمعرفة الجنوب.

يا لبؤس الحرب التي حرّكتْ ضمير النحن وجمعت الأنا إلى الأنا!

ففي زيارة معونة قام بها الصليب الأحمر اللبناني رافقتُ السيّدة سُمَيّة جنبلاط إلى «شبعا»، وكان التماسُ الأوّلُ لي مع عمق الجنوب ودفء ارضه الفوارة بالعطاء:

«شبعا»، القريةُ المتوهّجة على حدود النّار بغابة من أشجار الكرز. اناسٌ يعشقون الأرض، يعطونها تعبَ العمر وأكسيرَ الروح، فتتعالى الخضرةُ موشومةً بمذاقٍ سريّ للحياة...

وكذراعيْن عملاقين شاهدتُ الوادي يحتضن في انبساطه الرقيق آخرَ خيوطِ النهار. كان يغفو ولا ينام، يحرس مياه نهر تمدّ إسرائيل يَدَها خِفيةً إليه.

من أين للجنوب كلُّ هذه الأبُهَةِ المترفّعةِ على ما اصطُلح بتسميته: فَقْر الأطراف!

من أين لهذا الطَّرَفِ كلُّ هذا البهاء المتعاطف مع ثراء الأرض وكرم الناس!

وكيف لم نكن نعرف هذا الوطن إلاّ كدائرة صغيرة على الورق، إلاّ كمجرّد اسم في الكتاب المدرسي السقيم!

تساءلتُ، وقلتُ: ربّما لأنّ الجنوب في تصنيفنا المعروف هو الجنوب فحسب، وليس موصوفاً بالجبل الأشمّ أو الضيعة الجميلة، شأنَ غيرِه من الأماكنِ في لبنان. ربّما لهذا بقي لا يجذب سكّان مدينتي إليه، وبقي الذهابُ إليه زيارة؛ والزيارة هي للأهل عادة، ولا أهلَ عندنا خارج الملّة أو خارج العائلة والعشيرة.

***

نعم. كانت الحرب مناسبة جاءت بهذا الجنوب إلينا فذهبنا إليه كي يبقى لنا.

لكنّنا صرنا نذهب كي نخلص من هذه المناسبة، كي نحرّر ذهابنا منها فلا يرتهن بها.

صرنا نذهب بغيةَ أن يستعيد زمنُنا ما حُرِمَ منه، ونرفع الغربَة التي سكنت خلايانا.

ولم يكن ذلك صعباً، فدراستنا في الجامعة اللبنانية هيّأتْنا لاستعادة هذا الزمن. كانت هذه الجامعةُ بمثابة الوطن الصغير، أو الصورة المصغّرة لوطن المستقبل الكبير الذي رحنا نحلم به. فيها اجتمعنا مختلفين، وفي مناخها كان وعينا يستيقظ خارجَ دائرة الطائفة وأبعدَ من حدود البيت المغلق على الملّة. وعندما خرجنا للعملِ في مؤسسات الوطن أخذت الروابطُ بيننا تتنوّع، وجسورُ الحوار تنبني حول ما هو مشترك في العيش وتجادلُ في ما هو حقوق لنا وفي ما هو واجبات علينا.

هكذا صرنا نذهب إلى الجنوب رغبةً في أن تتحوّل المناسبةُ إلى تلاقٍ به يكون الوطنُ على صورةِ ما يَجمع، وتكون المقاومةُ مقاومةً بأكثر من وسيلة.

كان ذلك قد بدأ قبل أن تحتلّ إسرائيلُ الجنوبَ، وكان أن ذهبنا إلى كفرشوبا، وديمر ميماس، ومرجعيون، والخيام و... جلسنا ذات يومٍ تحت شجرة التين عند دردارة حسن عبد الله. رأينا القلق في العيون: قلقاً على الحياة والأرض والمصير.. وراح الشعر يحاورُ خيراتِ السهول ونقيقَ الضفادع، ويضع التحيّةَ، للباقين هناك، على حفافي النوافذ وعتبات البيوت.

الشعر ينسج للمعيش ذاكرةً.

والحاضر يدق أبوابَ التاريخ الغافي على الماضي.

***

وفوق هذه الجبال المتعالية بصلابةٍ هي من أزلية الزمن وديمومته... فوق هذا المكان، كانت المقاومة تنهض.

كانت المقاومة تتشكّل في إجماع هو أكثر من طلقة، وأقوى من كلمة. ذلك أنّه وعي يتأسّس على قاعدةِ ما هو مشتركٌ في الانتماء إلى وطن، ويترسّخ في معاني التحرّر والكرامة، وفي ما هو اجتماعي – وطنيٌّ، حدُّه الأوّلُ ينطوي على ما للمواطن من حقوقٍ، وحدُّهُ الثاني يشير إلى ما عليه من واجبات. وبين هذين الحدّين برز السؤال العملي:

كيف نُقاوم؟

سمعته، وكان ذلك في بداية الحرب، يصدُرُ عن امرأةٍ هي زوجةٌ لرجل يعمل في الحقول، وأمٌ لأطفال يسابقون بنموهم مشاتلَ الزرع وبراعمَ الشجر.

في ما بعد، حين حصل الاجتياحُ الإسرائيلي للجنوب، كانت المبادرة العفوية: مبادرةُ امرأةٍ في بلدةِ «معركة» غَلَتِ الزيت وَدَلَقَتْهُ على الجنود الذين احتلّوا أرضها.

هذه المبادرة العفوية جاءت جواباً من المرأة الثانية على

المرأة الأولى. جاءت بعد خمس سنوات تقريباً. ولكنها لم تُلغِ السؤال. ولم يكن لهذا الجواب أن يلغي ذاك السؤال، لأنّه سؤال يحيل على حَق المدنيين في الحماية... دون أن تعني الحماية مساساً بمبدإ المقاومة أو بمعناها، أو بضرورة تحوّلها إلى حالة شعبية عارمة. كان السؤال ليعطي المقاومة بُعْدَ الحفاظ الواعي على حياة النّاس، باعتبار هذه الحياة بعداً يجذّر ديمومة هذه المقاومة، وينوّع سبلَها.

أين نحتمي نحنُ الأمهات، ونحن الأطفالَ، ونحن الشيوخَ حين ينهال حقدُ العدوّ على بيوتنا ولا ملاجئ لنا تحمينا؟

ما جرى في «قانا»، بعد أن ظنَّ الكثيرون بأنّ الحرب، حربَ إسرائيل علينا، انتهت، كان مناسبةً طَرَحَتْ، من جديد، السؤالَ الأوّل، السؤال نفسه الذي صدر عن تلك المرأة الجنوبية في بدايات الحرب.

لكنّ السؤال جاء هذه المرّة ليحيل على شيء آخر. جاء حاملاً فيه الجوابَ. وهو جوابٌ لا يحتمل المواربة، جوابٌ يقول بأنّ الملجأ، على أهميته وضرورته، لم يعد هو الموضوع بل إنّ الموضوع هو:

أنّ الجيش الذي يسمّي نفسه جيشَ دفاعٍ هو جيشٌ يقتل عن قصد أكثر من مئة مدنيٍّ لجأوا خائفين إلى مكان تحميه هيئةٌ عسكريةٌ تمثّل أُمَمَ العالم.

السؤال هذه المرّة لم يتوجّه إلى الحرب كواقعٍ ويستعلم عن سبلِ التعامل معها، عن مقاومتها، بل ذهب مباشرةً إلى السبب، كَشْفَ الحقيقة: كَسْرَ قيودَ الإعلام، وفكَّ الحصار عنها.

السؤال هذه المرّة دعا العالم كي يرى أنّ جيش الدفاع هو جيش اعتداء، وأنّ مَنْ يدّعي الدفاعَ عن أمن شعبِهِ لا يتورّع عن ذبحِ شعبٍ آخر، كأنّ الحياة هي حقٌ وحيد له.

ومع هذا، وبسببٍ من كل هذا، طرح السؤال – الجواب، سؤالَهُ علينا:

كيف تركنا للمناسبة، لقانا المجزرة، أن تقدِّم الجوابَ الذي كان علينا أن نظهره بدونها؟

***

كانت الحربُ مناسبةً كي نعرف الجنوب.

كانت مجزرة قانا مناسبة كي ننقل إلى العالم صورةً عن حقيقة ما يسمى بجيش الدفاع.. كي يُعرف بأنّ الحرب اعتداء علينا.

فيا لبؤس المناسبة!

ويا لبؤسنا إن لم نَسْعَ إلى المعرفة في أمكنة أخرى: في المدرسة والكتاب، في الممارسة اليومية، في مؤسسات العمل، في منابرنا الثقافية، في الحوارات الديمقراطية، في النقاش الهادف، في التعبير الحرّ، فَي احترام اختلاف الآخر عنّا – في القبول بتنوّع مصادر المعرفة.

يا لبؤسنا إنْ لم نرفض أن تُوضع ضحايا قانا، أطفالنا ومواطنينا الأبرياء، في أيّةِ معادلة. ذلك أنّ ما جرى في قانا يجب أن لا يعادله ثمنٌ أو يمحوه زمنٌ.

يا لبؤس وطننا إن لم نسأل: كيف يمكننا أن نجتاز المناسباتِ إلى الأسباب، ونرفع الأغطيةَ الصدئةَ عن الحقائق المطمورة تحتها.

مجزرة قانا حلقةٌ في سلسلةٍ بدأت منذ قيام إسرائيل، من طَرْدِ شعبٍ عن أرضه، من أسطورةٍ تقول بشعب اللّه المختار، وبدولة لليهود من الفرات إلى النيل.

لنسأل:

كيف تترابط حلقاتُ الاعتداء والحروب علينا؟

كيف نعبر المناسبة إلى التاريخ؟

كيف نكشف منطقَ الصدفة؟

كيف نفك الحصار عن الحقيقة؟

كيف يصير الوطنُ خارجَ الطائفة وأوسَع من الحيّ والدكان؟

متى يولد الحرفُ الجديدُ ونعمل جميعاً لوطننا الواحد؟

بيروت

العدوان.. في الوجدان

المثقف يخرج عارياً من

قانا

جمال الدين الخضور

في زمن الانهيار العربيِّ المريع، حيث يخضع معظم أراضي العرب للاحتلال العسكري المباشر، ويُحاصَر قسمٌ ثانٍ باللقمة وحبّة الدواء، ويخضع قسمٌ ثالث للتآكل الداخلي، وتنهش آلةُ المركزة الإمبريالية (عبر أدواتها المتعددة) الأطرافَ الجغرافية، وتحاصَرُ أو تحاط مواقعُ أخرى أكثرُ مركزيةً بأحلاف صهيونية – تركية – امريكية أو بأشباهها... في هذا الزمن، تُسرع خطى المشروع الصهيوني باتجاه سحق الجغرافية والتاريخ العربيين مروراً بسحق العرب بيولوجياً. ولقد كانت الحرب الأمريكية – الصهيونية الأخيرة على القطر العربي اللبناني خطوةً من مسار ذلك المشروع مدفوعةً بنتائج اندفاع النظام العربي الفاضح نحو الذراع الصهيونية للمركزة الإمبريالية الأمريكية، وغياب فعل الغضب العربي الجماهيري المطحون تحت أحذية القمع.

ومهما تعدَّدت الأسباب والدوافع المباشرة لهذا الإرهاب الأمريكي – الصهيوني... فإنَّ الأسباب الاستراتيجية تبقى الأساس، وهي تكمن في:

– ضرب كلّ بؤرةٍ مقاومةٍ تتصدّى بالسلاح لهذا العدوّ الإجرامي وسحقها، خصوصاً أن العدوان الأخير على لبنان أتى بعد الضربات التي وجّهها العدوُّ وسلطةُ عرفات إلى قوى الداخل الفلسطيني المقاومة.

– سحق العرب كبشر، إن لم يكن في أي منطقة من الوطن العربي، فعلى أقلّ تقدير في المناطق القريبة جغرافياً من فلسطين المحتلّة، بحيث يُخلق حزامُ أمانٍ خالٍ من العرب على المدى المنظور، ريثما تُنجز مراحلُ الاستيطان في المناطق المحتلة حالياً، لتنطلق بعدها الدولةُ الصهيونية لإنجاز الخطوة التالية، بعد أن تكون قد سيطرتْ على كلّ مناحي الحياة ومظاهرها في الشرق العربي، عبر خطوات السلام الأمريكيّ الدمويّ المسرع الخطى. والتصحير البشري المطلوب حول الكيان الصهيوني لا يمكن أن يتمَّ إلاّ عبر الإبادة البشرية (العِرْقية). والمدقّق في أقوال مجموعة الجنود الصهاينة الذين ارتكبوا مجزرة قانا، يدرك البنية النازيّة العنصرية المؤسِّسة لتلك الممارسة الوحشية. فقد قال أحد الجنود: «إنَّ القتلى ليسوا إلاّ مجموعة من العرب»؛ وقال ثانٍ: «إنّنا قمنا بواجبنا وإننا ممتازون، والأمر لا يتعلّق بأكثر من عرابوشيم»؛ في حين قال ثالث: «إنّ ضميري لا يؤنّبني أبداً، بل كان يجب أن نطلق المزيدَ من القذائف لنقتل المزيد من العرب»[1]!

– ضرب أيّ محاولة تشييد تنموي «حداثي» قادرة على خلخلة التمركز الصهيوني القادم في منظومة الشرق اوسطية المأمولة.

«اسرائيل» تهدف إلى تصحير بشريّ حولَها، خالٍ مِن العرب، عن طريق الإبادة العِرْقيّة!

وإذا كان الديناصور الأمريكي في غزوه المستمر للوطن العربي، بمخالبه المباشرة أو من خلال أنيابه الصهيونية كما حدث ويحدث في لبنان وفلسطين مؤخراً، يستند على قوائم عدّة (منها نموّ القدرة الإبادية والتدميرية للمركز الإمبريالي مقابل تهميش المراكز الأخرى وانسحابها، واندفاعُ النظام العربي لإظهار وحدته العضوية مع الكيان الصهيوني وسحق الجماهير العربية وقمع أيّ محاولة من مظاهر الغضب الجماهيري....) إلاّ أنَّ من أهم هذه القوائم هو موقف [بعض] «المثقفين» العرب. فلقد انتظر الطفلُ المقتولُ في مجزرة قانا أو المنصوري أو النبطية من هؤلاء المثقفين الحميّة نفسها التي أظهروها دفاعاً عن سلمان رشدي، فإذا بهم يعومون في مستنقع «الليبرالية» ذات الأنياب الحادّة... وهم يعتقدون بأنّهم ينتصرون بذلك على بعض القوى التغييبية، ناسين أو متناسين أنّ القوى الوطنية المقاومة في لبنان وداخل فلسطين بتعبيراتها المتعددة تقاتل العدوّ الأمريكي نيابةً عن كلّ فقراء العالم وأحراره، وأنّ السلام الناقص الذين هلّلوا له لن يأتي بأكثر من المجازر النازية التي طحنت الأجساد البريئة في قانا والمنصوري والنبطية وغيرها، وفضّلوا «سلاماً ناقصاً على حروب توجّهها وتهيمن عليها أصوليات، تؤوّل الدين تأويلاً بعيداً عن حقيقته[*]». وهم بذلك غير مدركين لآليات الفعل الجماهيري، خصوصاً في حالات غياب الأطر الوطنية الديمقراطية، بَلْ يضعون نصب أعينهم احتمالين لا ثالث لهما: إمّا السلام الأمريكي الصهيوني وإمّا الأصوليات الدينية ذات التأويل الأيديولوجي للدين،

---

(١) تلك هي مجموعة آراء للجنود الصهاينة الذين قاموا بمجزرة قانا، مأخوذة عن دوريّات صهيونية، نشرتها الصحف السورية (ومنها تشرين والثورة، يوم ١٩٩٦/٥/١١). وعرابوشيم تعني «العرب القذرين».

(*) الجملة التي وضعتها هيئة تحرير الآداب بين مزدوجيْن مأخوذة حرفياً من مقالة ادونيس المعنونة «حول قضايانا الراهنة» (الآداب، العدد ١٠، ١٩٩٤)، فاقتضى التنويه (الآداب).

ويضعون كلّ القوى المذكورة في سلةٍ واحدةٍ، فيصبح قاتل عبد القادر علولة أو فرج فودة أو حسين مروة أو مهدي عامل.... مساوياً ومطابقاً لمن يقوم بعملية استشهادية ضد الصهيوني المحتل. وهؤلاء المثقفون يصافحون الأصولي اليهودي - الصهيوني في مؤتمراتهم وندواتهم[٢] ويدّعون بأنّه «حداثي»!!؟ وهو يبيد الأطفال العرب، ويضحكون سرّاً وعلانيةً والتُهُ الحربية تقتل جماعياً القوى القاعدية الجماهيرية التي لا تمتلك من فلسفات التأويل التي يدّعونها إلاّ القدرة على الاستشهاد والقتال ضد عدوٍّ ما عرف التاريخُ بوحشيته إطلاقاً.

تُرى، الم ينظر هؤلاء المثقفون إلى أصابعهم او يحدّقوا في أيديهم التي صافحت شمعون بيريز وهم يرون رأس طفلة مجزرة المنصوري الساخن يتكئ مبتوراً على حديد سيارة الإسعاف البارد؟ سيقول بعضهم: «صافحناه تحت مظلّة اليونسكو كمنظمة دولية». أجل، منظمة اليونسكو احتفلت بشمعون بيريز بعد مجزرة قانا، وأطلقت اسم رابين على كبرى ساحاتها «التسامح»، فساوتْ بذلك بين رابين والتسامح وبيريز. وفعلت تلك المنظمة ذلك بعد أن قدّمت للعرب رشوة معروفة للجميع بأن كلّفت سعد الله ونّوس[٣] - المسرحي العربي الكبير - بتلاوة كلمة اليوم العالمي للمسرح كأول مسرحيٍّ عربي يكرّم بهذا الشكل.

كيف استطاع هشام يانس أن يزور قبر رابين وأن يضيء شمعة عليه، «وكان على هذا الهشام لكي يصل إلى هناك أن يعبر فوق الكرامة، فوق جسد أخيه عبد الله يانس الذي استشهد في تلك المعركة ومعه حوالي مائة فدائي دُفنوا هناك بعد أن داست أجسادَهم دبابات دايان ورابين. تذكّر الأخ البار أن يضيء شمعة للقاتل ونسي أنّه يسير على دم أخيه، فكيف ينسى الدم دمه؟»[٤].

ماذا يقول الطبيب الصديقي الذي يصرُّ على الزيارات «الأهلية» البيتية المتبادلة إلى سفّاح مجزرة قانا - شمعون بيريز؟[٥].

إنّ موقف «المثقفين» لا يقل تأثيراً عن قوائم الاستناد الأخرى لآلة السحق الإمبريالي الهادفة إلى الإمعان في تطريف الوطن العربي، خصوصاً أولئك الذين لم ينظّروا لوجود الكيان الصهيوني ولانتمائه «الطبيعي» للمنطقة فحسب، بل تغنّوا بحضارته أيضاً. [يقول توفيق الحكيم في برقيته المرسلة إلى أنور السادات بتاريخ ٦ أيّار ١٩٧٩:«تحية لموقفكم الراسخ أمام الأقزام... لقد أفزعهم صلحُ الفئتيْن المتحضرتين... إلى الأمام نحو الكرامة والحضارة، وخطوة من المتحضرين نقابلها بخطوتين، ولن ترجع مصر مع المتخلفين إلى الوراء...»][٦]. أو أدلجوا لهويته أو ثقافته، أو التقوا مع أدباء يهود - صهاينة داخل فلسطين المحتلة أو خارجها، أو دعوا إلى ما يسمى التطبيع بأي شكلٍ كان. وقد قاله نافون في زيارته للقاهرة (٢٦ تشرين الأول - أوكتوبر - ١٩٨٠): «إن الشعبين بحاجة الآن إلى سلسلة متواصلة الحلقات من لقاءات التفاهم والتعاون في المجالات الثقافية الواسعة، أكثر من عقد المزيد من صفقات الاستيراد والتصدير»[٧]. بحيث يصبح من الواضح أنّ المثقفين الآخرين الذين تبرقعوا بالعقلانية للحوار مع «الآخر» - العدو الصهيوني، والانفتاح عليه بحجج متعدّدة (علي سالم، عبد العظيم رمضان، أنيس منصور....) والذين بقوا صامتين، والذين استبدلوا شعار (أنا أو العدو) بآخر (أنا والعدو)[٨]، والذين نشطوا بفعاليات الندوات المشتركة (غرناطة، بيت الحكمة....) والذين دافعوا عنهم....! إنّ كلّ هؤلاء، خرجوا من حمامات الدم في قانا والمنصوري والنبطية عراةً تماماً، بعد أن سقطت آخر ورقة توت كانت تستر مديحهم الأعرج «لحداثة» العدو الصهيوني - الأميركي و«حضارته». فهؤلاء هم مثقفو الذاكرة المثقوبة التي نسيت كيف احتُلت فلسطين، ونسيت صبرا وشاتيلا، والحرم الإبراهيمي وبحر البقر، وقبيّة، ودير ياسين، وكفرقاسم، وملجأ العامرية...

إن المثقفين والمبدعين مطالبون بالصراخ الدامي المعبِّر عن غضب العرب الحقيقي، وقدرتهم على كسر الزمن الإمبريالي ورسم تاريخهم الحضاري عبر مشروع نهضوي عربي يدافع أوّلاً عن مقوّمات الهوية العربية في سيرورتها الصاعدة، أمام عمليات التشتيت والإبادة والسحق، وينهض عبر الاشتباك

(٢) يرجى العودة إلى حيثيات ندوة غرناطة، وبيت الحكمة....

(٣) كنتُ أنتظر (أنا الفقير لله تعالى وللعلم..) من أستاذنا الكبير سعد الله ونّوس، خصوصاً بعد كلمته الرائعة في يوم المسرح، ورأيهِ في العدوان الصهيوني على لبنان، أن يصدر بياناً يحتجُّ فيه على تلك الحفاوة التي استُقبل فيها سفّاحُ مجزرة قانا في اليونسكو، في باريس، وعلى إطلاق اسم رابين على ساحتها؛ لكننا «نبقى مصابين بالأحلام والآمال».

(٤) نزيه أبو نضال، جريدة المجد الأردنية، عدد ١٠٨ تاريخ ٦ أيار ١٩٩٦.

(٥) عاطف عودة، جريدة السفير، الأربعاء ١٩٩٦/٥/٨.

(٦) ردّت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، وهي لجنةٌ شكّلها في نيسان - ابريل ١٩٧٩، مجموعةٌ من المثقفين المصريين الذين رفضوا اتفاقيات «كامب ديفيد»، على برقية الحكيم ببيان أكدت فيه أن «منطق توفيق الحكيم يلتقي ومنطق عتاة الصهيونية. فالحكيم يقسم المنطقة إلى معسكرين: معسكر الإسرائيليين المتحضّرين، ومعسكر العرب المتخلفين... ويجعل حضارة مصر مرهونة باقترابها من الإسرائيليين وانفصالها عن العرب....». ويتابع بيان اللجنة: «بتقسيم المنطقة إلى معسكر تقدم ومعسكر تخلُّف، يُفْرِغُ الحكيم الصراعَ العربيَّ الإسرائيليَّ من كل محتوى سياسي وطني تحرّري، ويفرغ السياسةَ الإسرائيليةَ الصهيونية من كل محتوى عدواني عنصري، وكأنّ إسرائيل لم تغتصب أرض فلسطين، ولم تحتلّ، ومازالت الأرضَ العربيةَ...» [المادة مأخوذة من تحقيق للناقد العربي وائل عبد الفتاح بعنوان «من توفيق الحكيم إلى مدحت صالح - التطبيع بين الانتهازية السياسية والإفلاس الفني»، مجلة روز اليوسف العدد ٣٥٣٥ تاريخ ١٩٩٦/٣/١١].

(٧) يقول الناقد وائل عبد الفتاح في تحقيقه الوارد أعلاه: «... ويمكن أن نرى زيارة نافون نموذجاً دالاً على أسلوب العقل الإسرائيلي في تذويب أسوار الحصار على وجوده ثقافياً... حيث حكى بفخر عن انبهار طه حسين بالعلاقات داخل مجتمع الكيبوتس والمستوطنات اليهودية وذلك في الزيارة التي قال نافون إنّه رافقهُ خلالها». ويورد الناقد بعد ذلك ملحوظةً مفادها أنّ زيارة طه حسين لم يسبق الإشارة إليها إلاّ في محاضرات د. حسين فوزي في جامعة تل أبيب... وهو ما ردّت عليه ابنةُ طه حسين مؤكّدة أنّ والدها كان في طريقه بالسيارة إلى لبنان عندما أعرب عن رغبته في زيارة القدس والمسجد الأقصى، وأنّه قضى في فلسطين عدّة ساعات لكي يحقّق هذه الرغبة.

(٨) لطفي الخولي نموذج لهؤلاء المثقفين، كما طرح الفكرة في المعرض الأخير للكتاب في القاهرة.



التناحري التناقضي مع المركزة الامبريالية الأمريكية وأداتَيْها: الكيان الصهيوني والنظام العربي. وهذا يقتضي تمسّكنا بحقنا في الدفاع المشروع عن وطننا العربي بكلّ الوسائل الممكنة والمتاحة.

لقد أظهرتْ تلك المجازرُ العدوَّ الصهيوني ثكنةً عسكرية نازية، وبيّنتْ أنّ كيانه يفتقد لأي سمةٍ من سمات المجتمعات الإنسانية. وإذا كان على المثقفين العرب أن لا يكتفوا بالمطالبة بمحاكمة زعماء «إسرائيل» وحدهم، بل كيانها نفسِه بوصفه مجرمَ حرب، فإنّ ذلك لا يسقط حقَّ العرب المشروع في الغضب والأمل والحلم وفي الدفاع المشروع عن كل الأطفال العرب، لأنهم مستهدفون كلّهم من قِبَلِ هذا العدو النازيّ....

وإذا كان لا بدّ من تثمين موقف معظم المثقفين العرب في دول الطوق، فلا بدّ من مطالبة مثقّفي الاغتراب، والمغرب والخليج العربيين، بموقفٍ مواجهٍ يوقف الهرولةَ الثقافية تجاه العدو التاريخي الأمريكي - الصهيوني، كما يوقف كل أنماط البغاء الفكري الذي مهّد لمجزرة قانا وأمثالها، ويساهم في فضح الهرولة المحمومة نحو ذلك العدوّ من قبل القائمين على النظام العربي...

حمص

لا أبارك التنازل!

الصديق العزيز الدكتور سهيل ادريس

(...) لقد رفض اليهود الصهاينة السماحَ لي بالعودة إلى الوطن، رغم صدور موافقتهم على عودة كل أعضاء المجلس الوطني الفلسطيني... لقد انتظرتُ عند الجسر.. وعدتُ إلى عمان وأصدرتُ بياناً أفضح فيه ما يحدث. وطبعاً كما تتوقع منّي فقد رفضتُ المشاركة في دورة المجلس الوطني الفلسطيني، وهاأنذا أرسل لكم البيان الذي وزّعْتُهُ على الصحافة - هنا [في الأردن] وفي الخارج.

إنّنا في زمن عربي تتفشى فيه الهزيمةُ وروحُ الانكسار واللاأخلاق والانتهازية والعدمية. ومن أسفٍ أنّ كُتّاباً ومثقفين سبقوا السياسيين في فسادهم وخراب ذممهم وتزويرهم.

أنا لست ضد عودة أي فلسطيني يتمكن من الحصول على حق العودة، ولكنني بالتأكيد لا أرضى لأيّ مبدع فلسطيني أن ينافق ويتنازل، وَيَزُورَ [«إسرائيل»] استرضاءً وسعياً لمكاسب زائلة، غير لائقة(...)

إنني أتلو الفاتحة على أرواحنا... أما شهداء قانا فهم أحياء عند ربهم، كشهداء العامرية والحرم الابراهيمي وصبرا وبحْر البقر و...

وفيما يلي نصّ البيان:

السيد رئيس المجلس الوطني الفلسطيني/ بالنيابة المحترم

تحية وبعد،

فقد تسلّمتُ دعوتَكم لي لحضور دورة المجلس الوطني الفلسطيني الحادية والعشرين العادية، وإنني أرى ما يلي:

أولاً: إنّ عقد دورة المجلس الحادية والعشرين في هذا التاريخ يأتي استجابةً للرغبة والمصلحة «الإسرائيلية».

ثانياً: كان يُفترض عقدُ هذه الدورة بعد حوار وطني شامل تشارك فيه كافةُ الفصائل الفلسطينية وبخاصة الإسلامية («حماس» و«الجهاد الإسلامي»).

ثالثاً: إنّ عقد دورة المجلس الحادية والعشرين قد «طُبخت» لإلغاء البنود الأساسية في الميثاق الوطني الفلسطيني وفقاً للاتفاقات التي تَمّتْ في «أوسلو». وأنا كعضو مجلس وطني فلسطيني لي موقفٌ واضحٌ عبّرْتُ عنه وكتبته في الصحافة العربية. إنني أعلن تشبُّثي بالميثاق الوطني الفلسطيني وبرفضي التامّ لمجرّد مناقشة بنوده. فأنا كعضو مجلس وطني فلسطيني شُرِّفْتُ بحمل الأمانة شريطةَ الحفاظ على الميثاق الوطني وفقاً للنظام الأساسي للمجلس.

رابعاً: إنّ إصراركمْ على عقد هذه الدورة رغم استمرار العدوان الصهيوني «الإسرائيلي» على لبنان العربي، [ذلك العدوان] الذي يقوده منظِّر الشرق أوسطية شمعون بيرس حاملُ ثلث جائزة نوبل للسلام، لهو أمر يثير الاستهجانَ والذهول. فهل هكذا يُدار الظَّهْرُ للشعب اللبناني الذي ضحّى من أجل فلسطين، وقدم لثورتنا الحماية، وصمدنا في عاصمته البطلة بيروت وبجماهيرها؟! وهل هكذا نتصدّى لشمعون بيرس المجرم الذي يُدمّر مخيّماتنا الفلسطينية في لبنان؟!

خامساً: إنّ سياسة تعويم المجلس هي أكبر دليل على عدم الجدية في مواجهة التعقيدات الراهنة والمخاطر التي تحيق بقضيتنا وشعبنا.

سادساً: إنّ حملة الاعتقالات التي تُشنّ على الجهات الإسلامية المجاهدة («حماس» و«الجهاد الإسلامي») كبديل للحوار الوطني، واقتحام الجامعات رغم الوعود والتعهدات، وما حدث في جامعة النجاح من جديد، وملاحقة الصحفيين وأصحاب الرأي من قبل أجهزة السلطة الفلسطينية... تدفعني لرفض المشاركة في هذه الدورة غير العادية، الخطيرة النتائج على قضيتّنا وشعبنا.

سابعاً: إنّ توجيهكم الدعوةَ لأعضاء المجلس الوطني الفلسطيني تحت عنوان «دورة بناء الوطن والدولة المستقلة» يدفعني، مع الأسف، أن أقول لكم بأنّ ما يحدث قد يقود إلى الألم وإلى تمزّق للصفوف، وهما أمران نحن كشعب عربي فلسطيني في غنى عنهما.

ثامناً: إنّني ككاتب أنتمي إلى تراث الحركة الثقافية في فلسطين لا أرضى لنفسي بأن أُبارك التنازل عن جوهر قضيتي الوطنية والقومية لصالح أوهام، خاصةً وقد رأينا ما فعلته سلطاتُ «إسرائيل» من مصادرة للأرض وسرقة للماء ومواصلة سجن للألوف من إخوتنا وأخواتنا، ومن قتل واغتيال.. إلخ. فهل هذا هو سلام الشجعان؟ وهل هذا الذي نراه في لبنان من أهوال وخراب هو الشرق الأوسط الجديد؟!

رشاد ابو شاور

عضو المجلس الوطني الفلسطيني

(عمّان في ٢٢ نيسان/ابريل ١٩٩٦)

خمس قصائد جديدة

عز الدين المناصرة

1 ـ الحمام الذي غربا:

الحمامُ الذي غرَّبا

شافني واقفاً في المحطّة تحت

صهيل المَطَرْ

غَضَّ طرْفاً، وما قال لي مرحبا

ثمَّ غنَّى الرحيلَ الطويلَ وما أطربا.

الهدوءُ الذي يسبق العاصفة

حطَّ فوق الغمام على طاولات الزمانِ

تمدّد، ثم استراحْ

حاملاً نتفةً من قوادم هذا الجناحْ.

الهدوءُ المُتاحْ

قام غازلني صدفةً في بريد رسائله،

شَرَحا

غُربتي في بلادٍ تهبُّ عليها رياحُ

الصنوبرِ

لا يستجيبُ الصنوبرُ، في طُرُقٍ

عطرُها فَحْفَحا.

الحمامُ الذي شرّقا

في بوادي النُّعاسِ التي أنجبتْ

سَهْلَةَ الأزرقا

هل يرفرف سربُ النوارس في المنعرجْ

فوق ملح البياض الشفيف تعاشقهُ

الشمسُ

عند ارتعاش سنابل هذا المحيط الذي

كان من ذَهَبٍ سَرْجُهُ المستطيلُ الذي

عَتِقا؟

قمتُ عاتبتُها أين تلك العلامة في خدّها

النَّبَويُّ الذي أشرقا؟

أين غمّازة الثغر تحت نخيل القَمَرْ؟

أين عنقودها المشرئبُّ الذي ولّعَ

الشَبَقا؟

الحمامُ الذي شرّقا

سال من شدّة الوهْج نهراً على

قاعها رَقْرَقا

شافني أتوجس من ريبة فاشترى

لي

مناديلَ من توتةِ الدارِ، قُرْبَ المُدرّجِ

أهديتُها للغريب الذي مرَّ حَدَّ الزُّقاق

ثمّ فرّقتُ رُعْبي على السائحاتِ

الرقيقاتِ

في مُنحنى العاصمة.

الحمامُ الذي شمّلا

مرَّ قرب السبيل العتيق ولكنّه لم يَقُلْ

لي: هَلا

زاعقاً في سماءٍ من الطين والغيمِ

طار على سطح هذي المساحاتِ من

مرمرٍ

صوتُهُ جلجلا.

قال: خذ حرقتي، لا تُشمّلْ شمالاً

فركبُهُم قبْلا

هكذا قلتُ: عمّونُ داري فَلا تبتئسْ

أيّها الكرملُ

ليس غيرُ الجنوبِ الذي قال لكنّهُ يفعلُ.

2 ـ هكذا طنشتني!!

كلبةُ هذه السيّدةْ!!!

بعدَ عشرين عاماً رأتني أحِنُّ إلى عَبَثٍ

بالضفائر، كانت تدنْدِلُها فوق سفح

الجبينْ.

جَرْجَرَتْ جَرْوَها خلفها كان يمشي

وديعاً

يحاصرني بالعيونْ.

طَقْطَقَ الكعبُ في دَرَجِ الروحِ

تفعيلةً تتكرّرُ فوق الرخام

أحسُّ بِزَغْزَغةٍ، ثُمَّ غارَ الرخامْ

غَرْبَلَتْ سنواتي العجاف وقالتْ: حرامْ

غرفتي – سيّدي – باردهْ

سَقْفُ روحي جليدٌ، سمائي نحاسٌ....

أقاتلُ حيطانها في سكونِ السكونْ

نَبَّهْتَني فَعولنْ على صوتِ خالتِها

فاعِلُنْ وأنا

نائمُ الروحِ في قاعِ قاعِ سُكوتي.

شَجَرُ الصبر يمشي، عروقُكَ زيتونةٌ

لا تلينْ.

– قلتُ: لن أنحني

بعد أن ذَهَبَ الطازجُ فيكِ مع الريحِ
طُقّي وموتي.
- هكذا طنْشَتْني وقالتْ:
لهُ جسدي البضُّ أُعطي
وأنتَ كفاكَ الحنين.!!
- كلبةُ هذه السيّدة.!!

3- موشح سقف السيل:

كان سيْلاً دافقاً
يبصمُ في آخر هذي الصفحة البيضاءِ
توقيعاً على الماءِ
فيبقى في الرصيفْ
كان طاووساً من البهجةِ يختال
بخضراء الرفيفْ
ضِحْكَةٌ كالخَسِّ، تمشي فَعِلُنْ
طولها يمتدُّ في الصوت الرهيفْ
نخلةُ البدو، وشاحٌ ونشيدٌ رَفْرَفا
كيف أغفيتَ في مُدُنِ العوسجِ يا هذا
على نَقْر الدفوفْ
ثَمِلاً كنتَ حنيناً في الأعالي أشْرَفا
يا صبايا شارع السُّلْطِ
إذا الصيفُ مع الليل على عشب
الرفوفْ
في القناني، نام كالثعلبِ
فاشتاقت زرازيرُ من القلعةِ، مفتاح
الرجاءْ
ثمّ داوى جرحَ أحباب له بالكَسْتَنا..
قد طَفَحا
العرانيسُ بهاءٌ في البهاءْ
خجلاتُ القدّ حولي، واقفاتٌ في صفوفْ
نَقَرَتْهُ وكأنَّ الصيف من نَزْلَةِ بَرْدٍ لُفِحا
عَسَلُ الوادي نقياً كان منهُ الشِفا
سلّةُ الورد بكفّيْ فتنة الفجر
الشفيفْ
وعناقيدكِ كانت نَجَفَا
دَوْزَنَ العودَ وغنّى من قصيدي
نُتَفا
كلّما قلتُ له أنتَ نديمي في نبيذ
الكهوفْ
أنتَ مسحورٌ من القاع إلى
الرأس... نفى
كان سيلاً دون سقفٍ،
مَدَّ كفّيه إلى ربّ السماءْ
شَدْشَدَ النصُّ على سَرْجِ الكلامْ
فلماذا صار سقفاً دون سَيْلٍ
دَاسَهُ الماشون، في صدري غفى
طائرُ الفنيق في قاعٍ نظيف!!
أيُّها الساقي، هوائي نَشِفا
ودَهَتْني فتنةُ الركض وراء الرغيفْ.

4- منامات الليلة الماضية:

شَجَرُ البُنْدُقِ حيّاني
على درب الغيوم الراكضهْ
قَهْقَهَ الرعدُ على هام السفوح
الراجفهْ
قمتُ ناديتك فانزاح الوشاحْ
حرقةٌ خضراءَ في جوف البياضات
الخائفهْ
كانت الراحاتُ تصطفُّ على سطح
البحيراتِ
صفوفاً كتلويح ذُؤابات الذُرَه
وسقتني نجمةٌ مأسورةٌ من كاسها
المَلآنِ راحْ
ثمّ مرّتْ غجريّاتٌ يغازلن طبولَ الريحِ
في الغابات، كان السحرُ في حَوْرِ
القَوامْ
شجر البُنْدق عرّش في قيعان
روحي... يا سلامْ
منزلاً من خشب الوردِ
على قرميده غنّى الحمامْ
فتذكرتُ يا غائبتي رُمّانةً مزروعةً في
بابِ شامْ
يا صهيلاً غامقاً كالأرجوانْ
وحدُه النخلُ بعيداً كان في بادية
الروح
صليباً من رخامْ.
قلت يا غائبتي، هذا الربيعْ
كقطارٍ مرّ وأبقاني على جمر
الصقيعْ
سامحيني إنْ تعجّلتُ الرؤى
المحترقة
شجر البُندق غنّاني مقام الرَصْدِ
حتى كدتُ أن أصرخَ عيسى قامَ...
قامْ
لوّحتْ لي فرقةٌ من غجر الغابات
قالت لي: تعالْ:
العذارى المائساتُ القُدودْ
غائباتٌ كحضورٍ، حاضراتٌ
كالوعودْ
رُحْنَ في هَزْهَزةِ العود يُغنين
الرضيعْ
وغَزَتْني بَحّةُ التفّاح في أبواب
ساحاتِ السماحْ
رقصَ الفجر مع الصبح الربيعيِّ
على جمر النبيذْ
وشوينا طائر الوقت على المرمرِ
فاسترخى على غصنٍ رطيبٍ
عندليبٌ من حليبِ الفجرِ، معسولَ
الكلامْ

نَفَرتْ كالجانِ
وازدانتِ الساحةُ بالقتلى المقيمين مع الصمت الوليدْ
طار قلبي مثل دوريٍّ وحيدْ
يا غـزالي كـيف ولَّعتَ قلوباً من جليد!!
ثُمَّ سَخْسَخْتُ من السحرِ وغطّتني غيومٌ
من تباريح الليالي المُقْبِلَهْ
وتَدَحْدَلَتْ على العـشب فـغطّاني وشاحٌ من وَلَهْ.

***

فجأةً، أيقظني طفلٌ عنيدْ
في صباح من ضبابِ الهلْوسَهْ
عِمْ صباحاً
إنني أركبُ باصَ المدرسةْ.

5- تعلم حكمة النسيان:

تَمَهّلْ، باصُ جامعةٍ يمرُّ فتزهر الدفلى
على شطآنِ روحكَ في مساكننا الربيعيَّهْ
تمهّلْ باصُ جامعةٍ يمرُّ على سطوح الروحِ
يبعث في حنايانا شقائقَ من دم النعمانْ
أراكَ تُقزقِزُ الرمّان في تلٍّ من الرمّانْ
لقد مرَّ الزمانُ مُقَدّداً برقاده الشتويِّ، هذا الشيخُ
من ثلجٍ وسيفي لم يزل يا فتنةَ القيعانْ
يُعالقُ من جواري الرومِ جيشاً من تواشيحي
وقافلةً مِنَ العسل الطبيعيِّ الذي وزَّعَهْ
نحلي على الكُثْبانْ
وازعمُ ربّما أكثر.
تمهّل باصُ جامعة يمرُّ فيجرحُ الوِدْيانْ
أراكَ تُمصمصُ الأشياء فاتركْ للحساسين التي
تشقى لكي تصطاد أغنيةً من البابونج الأصفر
بقايا من دم الكرم البعيد النارِ في ديرٍ من المَرْمَرْ
كأنّ نوافذَ الأبراجِ قد بُنيتْ من الصوّانْ
لجامعة على سفح من الزعترْ.
تمهّلْ أيُّها المفتونُ قلبُكَ في هوى الإيقاعِ...
هذا الهَزَجُ العالي
وهذا الدَرَجُ العالي
وهذا صدركِ الغالي
وهذا نَوْحُ موّالي
وهذا الدرسُ للرُّهْبانْ.
تمهّل باصُ جامعةٍ من اللوز الذي في ثغركِ الأزهرْ
يحركُ في شغاف القلب غَيْمَ ربيعكِ الأشقرْ
تمهّلْ باصُ جامعةٍ
من القرميدِ
يمشي كالرّشا
في غابةٍ من طولكِ البدويِّ
يمشي كالصنوبرِ
غامضاً كعيونك السمراء في المَهْجَرْ.
فماذا يفعلُ الشيخُ الذي يغلي
ومن طقطقة يسكَرْ
إذا ما كان قلبُ الشيخِ بين جوانحي أزعَرْ
وكان عليَّ دوماً أن أَغُضَّ الطرْفَ، أُلقي بالمواعِظِ
في سماكِ، أكزكزُ الأسنانْ
اعضُّ سوالفي، أُخفي
صباحاً، نبضَ دقّاتي
لكي يا فتنتي السمراء، لا تَظْهرْ.
تمهّلْ باصُ جامعةٍ يمرُّ يعذّبُ الركبانْ
راكِ فحركَ العينين نحو ضفيرةٍ كانت سنابلُها
مع النَسَماتِ ترقصُ مثل رقْصِ الجانْ
وأومأ غامزاً للخلْف حتى كاد يَدْهْوَرْ.
تمهّلْ باصُ جامعةٍ من الإيقاع، هذا الهَزَجُ الفتّانْ
تمهّلْ إنْ تركتَ الروحَ هائمةً فقد تُؤْسَرْ
تَعلّم أيّها الشيخُ الربيعيُّ الذي قدَّ الحديدَ...
بأنَّ فتنتهُنَّ قد تَقْهَرْ
تعلّمْ حكمة النسيان يا هذا
تعلّمْ حكمةَ النسيانْ.

جامعة فيلادلفيا - عمّان

ماذا يتبقى من إميل حبيبي للثقافة الوطنية؟

فيصل دراج

أدار إميل حبيبي في العقد الأخير من عمره حديثَه في مواضيع وطنية وقومية عظيمة الخطورة، وحظيَ حديثُه بالإعجاب والتكريم لدى أطراف كثيرة، مثلما استحق الغضبَ والشجبَ من الأطراف الوطنية العربية. فلقد قدّم الأديبُ الفلسطينيُّ الراحل اجتهاداتٍ سياسيةً وفكريةً متنوّعة، ليست مقطوعة الصلة بـ«النظام الدولي الجديد» المفترض. غير أنّ اجتهاده قام على استخفاف كبير بقضايا وطنية كبيرة، الأمر الذي كاد أن يُنسي وجهَ الأديب الكبير فيه ويختزله إلى مروّج سياسيّ لبضاعة مشكوكٍ في جودتها. ولعلّ رحيله يفرض استعادةَ جميع وجوهه معاً، التي يختلط فيها الوضيء المضيء بما هو قاتم وحالك وشديد السواد.

وإذا كان لنا أن نبدأ بوجه من وجوه الراحل المتعدّدة، فإنّه سيكون ذاك الذي غمره في عقده الأخير، وهو **وجهُ الاجتهاد السياسيّ المريض**. وواقع الأمر، أنّ إميل كان، ولعقود متتالية، لا يختلف عن غيره من المثقفين الوطنيين العرب (وإنْ أخذ البعضُ عليه عضويةً مستمرةً في «الحزب الشيوعي الإسرائيلي» وهو مأخذٌ لا قيمة له على أيّة حال). فقد كان يهجو العنصريةَ الإسرائيلية، ويدافع عن حقّ الإنسان الفلسطيني في الحياة، ويبشّر بمجتمع يخلو من الحيف والظلم والطغيان. وما إنْ وَفَدت «البيروسترويكا»، التي حملت مع ولادتها بذورَ حتفها القادم، وجاء «النظامُ الدوليّ الجديد»، حتى بدأ إميل ينتقل إلى أرض جديدة، توقظ القلقَ ولا تحمل من الخير شيئاً. وكان أوّل ما بَدَر عنه تصريحُهُ في طشقند – صيف ١٩٨٩–، الذي برّأ فيه الصهيونيّةَ من عنصريّتها، فكان بذلك أوّلَ إنسان عربي يصل إلى هذا الاجتهاد. وكان من الممكن أن يرتدّ إميل عن ضلاله لو أنّه أنصتَ، ولو قليلاً، إلى رُدود المثقفين العرب عليه. لكنّه استبدّ به العَنَت وأوْغَلَ في الطريق الذي اختاره، وانتقل من إذاعة موقف خاطئ إلى آخر أكثر منه خطأً، حتى أصبح حليفاً للخطإ، أو قاربَ ذلك.

فبعد تبرئة الصهيونية عاد إميل فقَبِلَ بجائزة الدولة الإسرائيلية للإبداع في عام ١٩٩٢، وتسلّمها في عيد «ولادة الدولة»، أي في اليوم الذي «حرّر فيه اليهودُ فلسطينَ من سكّانها العرب». وأضاف إلى ذلك سخريةً متواترةً عن «الفارس العربي الأسير»، وهجاءً «للفكر العربي المستبدّ»، وتقريظاً «للتعددية الثقافية في إسرائيل»، وتنديداً بالمثقّف العربي «المتشنّج» وبالآخر لـ«المتربّص»، ودفاعاً حاراً لا انقطاع فيه عن «اتفاق غزّة – اريحا» الذي يشكّل «اختراقاً تاريخياً للجبهة الإسرائيلية»، كما قال. ومع أنّ في جعبة الراحل الكثير من المواقف السياسية التي لا تلبّي العقل الراشدَ كثيراً، فإنّ من الممكن الوقوف أمام تصريحين شهيرين له، الأوّل في مجلة **المجلة** الصادرة في لندن في عددها رقم ٧٤٤، والثاني في حوار له مع صحيفة **الإنديبندنت** اللندنية الصادرة بتاريخ ١٩٩٢/٥/٧. يساوي إميل في التصريح الأوّل بين «الصهيونية المتعصبة»، والقومية العربية؛ ويُعْرِب في ثانيهما عن ارتياحه لتكريم الحكومة الإسرائيلية له، لأنّها في تكريمه تعترف بـ«الثقافة الفلسطينية في إسرائيل كجزء من تطوّر التراث الإسرائيلي». ينفتح هذان التصريحان على مدى واسع مغمور بالعُجْب والأسى والاستنكار والعَجَب: فليس بإمكان الثقافة العربية في فلسطين أن تبتهج باعتراف نقيضها بها، مثلما ليس بإمكان القومية العربية أن تقف إلى جانب أيديولوجيا انتقامية ومتغطرسة ادمنتْ قصفَ الجسد العربي بأنواع القذائف كلّها. لا يقدّم الراحل حبيبي، في هذين التصريحين، اجتهاداً فكرياً مشلول العنق والقدمين، بقدر ما يقوم بتحطيم العقل السليم تحطيماً كاملاً.

ولعلّ هذين التصريحين يطردان تماماً صفةَ «المثقّف الإشكالي»، التي ترميها اللغةُ المتطهِّرة على إميل، لأنّ ما قال به بعيدٌ عن «الإشكالية»، وقريبٌ القرب كلّه من «المأساة الكاملة». فمهما كان «الإشكاليُّ» غريباً، فإنّه يُرَدُّ إلى العقل أو بعض قواعده، وما جاء به إميل يقطع مع العقل العربي في أبسط قواعده المأثورة. ولهذا فإنّ ما وصل إليه حبيبي ينقله إلى وضع غريب، يختلط فيه المرضُ النفسي والتهافتُ على الشهرة بوعيٍ تقليديّ قديم لا يفصل بين السلطة السياسية والمثقف الذي أجادَ الكلام. وقد تكون الصفاتُ كثيرةً من دون أن تغادر أيٌّ منها وضعَ المأساة، إذ لا يُعْقَلُ ممّن أعطى نصّاً أدبياً وطنياً وجميلاً أن ينتهي إلى مديح الجلاّد، الذي هو ضحية له، وأن يحضّ الضحيّةَ على إتلاف ذاكرتها والرفع من مقام الجلاّد. والاحتفال بإتلاف الذاكرة هو الذي قاد إمَيل إلى اتهام إدوارد سعيد بـ«الانغلاق»، واعتبار أنيس صايغ بعيداً عن الواقع ومغترباً عن تجربة الإنسان الفلسطيني في شروط الاحتلال. بل إنّ إميل، وبعد أن غرق في رمال التيه، صبّ نقده أيضاً على اليهوديّ الأميركيّ نعوم تشومسكي، لأنّ الأخير رأى في «سلام غزّة – أريحا» سلاماً مزوّراً.

«حبيبي» مثقفٌ فلسطينيٌ برّأ الصهيونيّةَ من عنصريّتها، وصفّق للاستسلام العربي، وأعطى الإذعانَ الرسميَّ الفلسطيني صفةَ «الاختراق التاريخي» لجبهة الآخر الإسرائيلي!

وإضافة إلى منظور شتيت لا يميّز الضحية من الجلاّد، فإنّ إميل، وفي دورة تيهٍ مديدة، انتقل من أقاليم رحبة وواسعة إلى بقاع بالغة الضيق. فقد انتقل من موقع القائد الشعبي الفلسطيني إلى موقع «النجم الثقافي» الذي يُجمِّل صورة قيادة فلسطينية مولعة بالقباحة، ومن أرض القائد الشيوعي الذي يحلم بـ«زحزحة الجبال» إلى دَرَكِ المُحبَّر الصحفي المدافع عن «النظام الدولي الجديد»، ومن مهاد القائد الإعلامي والثقافي في الاتحاد والجديد والمهماز والقدس إلى أرض كتابة سياسية برجماتية، مرجعُها خارجَها، وخارجُها مثُقَلٌ بالفساد والغبار... في كلّ هذا، وفي وجوه أخرى، كأن إميل يخلع جلداً قديماً أدمنَ عليه عقوداً طويلة، ويدخل إلى جلد جديد يتوافق مع الزمن المحلّي والعالمي الجديدين، كما لو كان «الرفيق السابق» قد حقّق، في جديده المريض، أحلامَهُ القديمة كلّها. إنّها لحالةٌ مأساوية، تخلّى فيها «مثقفُ النور» عن لغته «القديمة» كلّها؛ كأنّ الذاكرة قد ضاقت بمكنونها القديم، فألقتْ به على قارعة الطريق، أو كأن الذاكرة قد أجهدتها تحوّلاتُ الأيام، فانتحرتْ.

والسؤال الآن هو: ما علاقات السياق بموقف إميل حبيبي؟ وهل يمكن تأمُّلُ تحوّلات إميل بمعزل عن سياق عام؟ وهل السياق وحده كافٍ لانتحار ذاكرة كانت مضيئة ونجيبة في زمن سبق، أو هكذا كانت تبدو على الأقلّ؟ ممّا لا شكّ فيه أنّه لم يكن بإمكان إميل أن يصل إلى ما وصل إليه، لولا وجود عناصر عديدة دفعته إلى ذلك. ومن هذه العناصر التردّي المتجدّدُ لحركة التحرّر العربيّة، التي بلغت «ذروة مؤقّتة» في دخول الجيش الإسرائيلي إلى بيروت عام ١٩٨٢، إضافةً إلى خروج المقاومة الفلسطينية، وحصار المخيمات المتواتر، والمجازر الشهيرة في تل الزعتر وصبر وشاتيلا، وشعور الفلسطيني بأنّه موزّع، غالباً، على سكين إسرائيلية وبلطة سلطوية عربية. وقد حرّض شعورُ الخيبة والإحباط هذا أيديولوجيا قطريةً فلسطينيةً بائسة، رَعَتْها «منظمةُ التحرير» وأغدقت عليها الكساء، حجباً لحسبان سياسي صغير، يتطلّع إلى «اللقاء الإسرائيلي» الموعود، معتمداً على لفظية سياسية مضلّلة، قوامُها: «استقلال القرار الفلسطيني». وكان لإميل حبيبي، وغيره، دورٌ في تحقّق اللقاء الموعود بين الحكومة الإسرائيلية «والفلسطيني المستقلّ»، بل إنّ هذا الدور هو الذي كان وراء اجتهادات إميل المريضة، الذي ارتضى أن يكون صوتاً صريحاً ومريضاً لإدارة فلسطينية لا تبوح بأسرارها دفعةً واحدة. ولا يمكن عزل هذا كلّه عن سقوط الاتحاد السوفييتي، الذي لم يفصل أبداً بين الصهيونية والعنصرية حتى وصول «غوربي» الشهير إلى السلطة، الذي انتهى بإدانة الماركسية وتقريظ الصهيونية.

ترافدتْ هذه العناصرُ مجتمعةً وخلقت: مأساةَ إميل حبيبي.

غير أنّ هذه العناصر لم يكن بإمكانها أن تنجز خَلْقَها العجيب والكئيب في آن، لولا هشاشةٌ فادحةٌ تسكن إميل وتجعله قابلاً للتقوّض. وإذا كانت العوامل الخارجية التي أسهمت في تقوّضه واضحةً، فإنّ الكشف عن الأسباب الذاتية الموافقة لا يبدو أمراً سهلاً. فهناك النجومية وهوسُ مراكمة الشهرة، اللذان ينقلان الكتابة الجميلة من أقاليم الفائدة الموضوعية والاستعمال الصحيح إلى ديار التبادل والتسليع، خاصة أنّ هذه الكتابة لا تتحدّث عن الأدب وشؤون الأدب، وإنّما استقرّت على موضوع مطلوب ومرغوب هو: «السلام الفلسطيني – الإسرائيلي». يضاف إلى ذلك تصوُّرٌ فقير لمعنى «سلطة المثقّف»، يختصر السلطة المفترضةَ في علاقات شخصية بين المثقف والقائمين على شؤون السلطة السياسية، بشكل يبرهن المثقّفُ فيه أنّه لا ينتمي إلى العامّة والعوامّ بل إلى ذوي الشأن وأصحاب العقْد والحلّ. وهذا التصوّر الفقير يحوّل المثقف إلى منفّذ للخدمات اليومية الضرورية، ولا سيّما في ميدان الإعلام وتمجيد موقفٍ وتسفيهِ آخر. وربما لا يوجد فرق كبير بين «سلطة المثقّف» المفترضة، بالمعنى المشار إليه، وصورةِ المثقف في الوعي الريفيِّ التقليديّ. ففي الحالة الأولى يكون الاتصال بالسلطة امتيازاً، أو طريقاً إلى الامتياز، اعتماداً على الهالة والنجومية وتداول الاسم، الأمر الذي يرمي بالعلاقة بين الطرفين إلى حقل المقايضة المعنوية. أمّا المثقّف الريفي فيرى الهالةَ في السلطة والامتياز الصادرِ عنها، ولا يراها في أيّ موقع آخر؛ أي أنّه لا يحمل هَالته ويذهب إلى السلطة، بل يحمل ثقافته ويذهب مباشرةً إلى السلطة كي يَسْتَنْبِت منها هالةً لاحقة. وربما يبدو هذا الكلام مجرّداً، أو قريباً من التجريد، لكن فيضان المقالات الذي دافع فيه إميل، وبإيمانية مطلقة، عن القيادة الفلسطينية «الرشيدة» و«الحكيمة» و«الشجاعة»، لا يُفسَّرُ إلاّ بانبهار بالسلطة يقارب تخومَ التصنيم. فهو انبهارٌ بالسلطة في ذاتها من دون أن يحيل، بالضرورة، على منافع أو امتيازات مادية.

وعلى الرغم من مقولات نظرية تفسّر ما يمكن تفسيره، فإن نقطة عمياء تحول بين التفسير المطمئن ووجه الكاتب الذي رحل. فمن ذلك «التهديم الذاتي»، الذي مارسه الراحلُ مع ذاته، تنتشر ظلالٌ عدميةٌ واضحة أو مضمرة، وتتراءى أخلاطٌ من السذاجة والبراءة وخداع الذات وخداع الآخرين. ومع أنّ هذا التفسير يمسح عن وجه الراحل بعضَ الغبار، فإنّه لا يغيّر من دلالة ممارسته كثيراً. ذلك أن صفحات «علم النفس» لا تشفع كثيراً لمثقّف فلسطيني صفّق للاستسلام، وأعطى الإذعان صفةَ «الاختراق التاريخي» لجبهة الآخر.

وابتعاداً عن العسف وعن اطمئنان القاضي الذي يستولد الإثم والبراءة، يمكن القول من جديد: تشكّل مواقفُ إميل

لم يكتب أديب فلسطيني عن فلسطين، التي ضاعَتْ، نصّاً يُضارع ذلك النصّ الجميل والحزين الذي كتبه اميل حبيبي.

حبيبي السياسية، في العقد الأخير من حياته، مرآة للواقع العربي المسيطر ومجازاً لمآل الثقافة المسيطرة في العالم العربي. فليس تهالُكُ إميل حبيبي على الرضا الإسرائيليّ وتجميل «النوايا» الإسرائيلية، وتأكيد المتغيرات الدولية، إلاّ ظلاً باهتاً لأنظمة عربية تبصر في الرضا الإسرائيلي ضماناً لوجودها وسبباً لهذا الوجود ومبرِّراً له. وما تقوّضُ إميل حبيبي، كمثقّف عربي، إلاّ صورةٌ عن ثقافة الأنقاض السلطوية المنتشرة في العالم العربي، التي ترتهن إلى إيماءَةِ السلطة، أو تذهب متعفِّنة إلى كهوف الاختصاص.

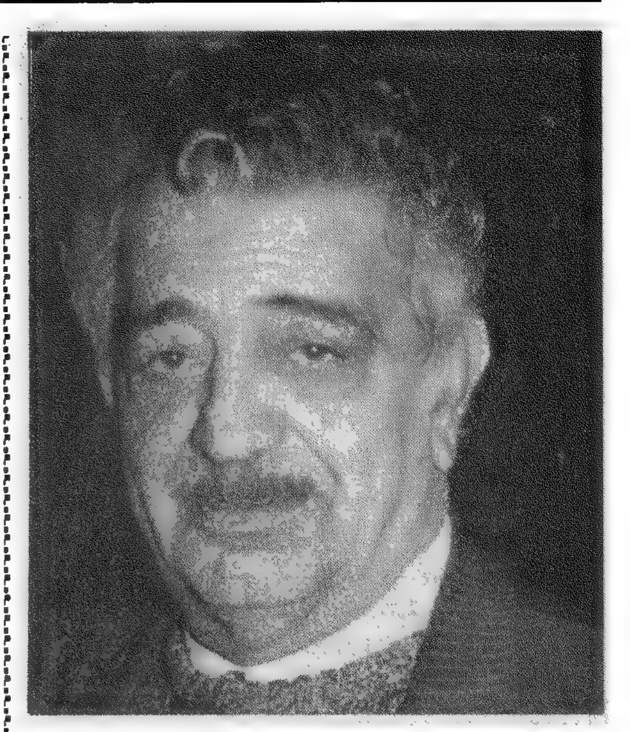
*

والسؤال اللاحق هو: هل يساوي إميل الشخصُ نصّه الأدبي؟ ولماذا احتفل القارئ العربيُّ بنصّ إميل في زمن قضى؟ فلقد أعطى إميل في نصوصه الأدبية سيرة فردية وجماعية في آن، حيث يحيل الأسى الفرديُّ على وطنٍ مغتصَب، مثلما يردّ الوطنُ المقهورُ إلى إنسان مغترب المصير. وهذه العلاقة بين المكتوب والوطن جعلت من نصّ إميل الأدبي ذاكرةً لفلسطين التي كانت، ولتلك التي ستُقَطَّع أوصالُها لاحقاً، ذاكرةً تحتفظ بأسماء القرى التي قضت وأسماءِ الشوارع التي تغيّرت وأسماءِ المواقع التي شوّه الاحتلال ملامحها.

ثمّة حزنٌ شفيفٌ يلازم نصّ إميل الفلسطيني، إذ الفلسطينيُّ صورةٌ عن المغترب الأبدي، الذي انقسم وتقسّم وتوزّعت أوصالُهُ على عوالم عدّة، أصبحت غيرَ قابلة للتوحيد مرّة أخرى. لم يكتب أديب فلسطيني عن فلسطين التي كانت، نصّاً يضارع ذاك النصَّ الجميلَ والحزين الذي كتبه إميل حبيبي. ولقد صدر الحزنُ الثقيلُ عن نصٍّ يتداخل فيه الفرديُّ والجماعيُّ والذاتيُّ وتحوّلاتُ المكان، فيصبح الشبابُ فلسطينَ التي كانتْ وتغدو الشيخوخةُ فلسطينَ التي نهشها الاحتلالُ. وإذا كانت فلسطين موقعاً للصبا والشباب في أدب جبرا إبراهيم جبرا، فإنّ نصّ إميل يُحدِّث عن فلسطين في الأزمنة جميعها. يحدّث عنها بحب كبير وحزن شفيف ونشيج داخلي مثقل باللوعة والتفجّع. ولهذا فإنّه من السخف كلّ السخف، ومن الابتذال كلّ الابتذال، الخلطُ بين إميل الذي صدّعته الأيامُ وتاه تيهاً موجعاً، ونصِّ إميل الأدبيّ المشدودِ إلى الوطن شدّاً لا شفاءَ منه.

وصورة الوطن المصادَر التي صاغها إميل نصّاً أدبياً بالغَ الجمال هي التي خلَقَتْ صورتَه لدى القارئ العربي وأمّنت له ذلك الاستقبالَ الكبيرَ الذي حظي به. فبعد هزيمة حزيران وصل إلى القارئ العربي عملُ إميل الأوّل: **سداسيّة الأيام الستة**، ولمس القارئ في العمل موهبة معلنةً وصرخةَ مقاومةٍ وهويةً عربيةً أنيقةَ البيان. وتجلّت الموهبة في نصٍّ طليق، يبدأ من التجربة ويدع التجربة تلتقي حرّةً بالشكل الأدبي الذي تريد، كأن الكاتب لا يعترف بمعايير الكتابة المألوفة، بقدر ما يعرف تجربة إنسانيةً غير مألوفةٍ جديرة بكتابة جديدة. وتكشّفت المقاومة في ذاكرةٍ حريصة ويقظة، تحتفظ بأسماء القرى وبقصص الفلسطينيين المعذّبين وحكايات البيوت التي لا تستطيع أن تستقبل أصحابها. لم تكن حكايات إميل تُحَدِّث عن البنادق والطلقات والشعارات التي تَعِد بالانتصار، بل اكتفت بإفشاء أسرار الإنسان المقهور، الذي يعلن عن استمرار وجوده الإنساني في استمرار ذاكرة تحكي جرائمَ الجلاّد وأحزانَ الضحيّة. وأمّا هويّة إميل العربية فكانت حزينةً تُشابه الحزنَ المبثوثَ، الذي سطّره قلمٌ يحتضن المعرّي وعبد الله بن المقفع والجاحظ معاً. خلقت هذه الصفات صورةَ إميل في فلسطينهِ المعذّبة، بقدر ما خلقت صورةَ فلسطين في سطور كثيرةِ التفجّع وتستثير أسئلة الإنسان المقهور كلّها.

احتفل القارئُ العربيُّ بهوية إميل المتجسّدة في ثقافة عربية أصيلة، تدلّل على أنّ الثقافة هي الردّ العميق الذي يواجه به المقهور سياسةَ الاقتلاع والاستئصال وتدمير الكيانية العربية. كأن على الفلسطيني المعاصر أن يؤكّد هويّته العربيّة في تأكيد عمقها الثقافي – التاريخي، وذلك في شرط لا يسمح بالقول السياسي الصريح، إلاّ نادراً. غير أنّ هذا الاحتفال لم يلبث أن تمكّن وتجذّر واتسع بعد وصول أعمال حبيبي الأدبية الأخرى، مثل **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** و**اخطيّة** و**سرايا بنت الغول**. فقد سكب إميل بيانهُ العربيَّ المشرق في شكل أدبي جديد، كما لو كان يكتب محاولة روائيّة جديدة ويضع فيها منظوراً روائياً جديداً، مقدّماً المحاولةَ الأكثرَ أصالةً في تجذير الرواية العربية، منذ أن قدم محمد المويلحي **حديث عيسى بن هشام** في مطلع هذا القرن. كتب إميل روايته المفترضة كما شاء لها أن تكون: على مبعدة من الأشكال الروائية القائمة واقعيةً كانت أو «واقعية – اشتراكيةً»، أو تنتمي إلى شيء يمكن أن يدعى بـ: الواقعية الجديدة أو بـ«رواية الحداثة». وكان في خياره هذا يمارس كتابةَ الرواية في دلالتها العميقة، من حيث هي جنسٌ أدبيٌّ طليق يتأبّى على الأحكام القاطعة والجاهزة، ويبحث أبداً عن قواعد جديدة، يعود لاحقاً لينفيها من جديد. وربما صدر بحثه الطليق عن وعي صريح، أو مضمَر، بضرورة تمييز الرواية العربية من غيرها، وبضرورة أن يكون السياقُ التاريخيُّ مرجعاً للموضوع والمضمون والشكل في آن. وقد دَفَعُه السياقُ، وحدّاه الاحتلالُ والمقاومةُ، إلى كتابة هويته الثقافية روائياً، أو دَفَعَهُ إلى إنتاج رواية تعيد إنتاج الموروث الثقافي – الأدبي الذي ينتسب إليه. وكان في إعادة إنتاج الموروث – أيْ ترهينِهِ – مكانٌ واسعٌ للجاحظ والمقامة والحكاية الشعبية وكتب التاريخ وأشعار المتنبّي.



إميل حبيبي

وإذا كان كاتب الرواية العربي يُفتّش، في كثير من الأحوال، عن شكل أدبيّ مستورد أو وافد، فإنّ إميل وقع، وبعفوية كبيرة، على مفهوم: السلسلة الثقافية - الأدبية، الذي يصل بين العمل الأدبي والمراجع السابقة التي كوّنته، أو يربط بين العمل الأدبي في زمنه الخاص به والمميّز له وبين الأعمال الأدبية السابقة عليه التي لها زمنها الخاص بها أيضاً. وبهذا المعنى، فقد كان إميل يؤكّد الموروث وينفيه في آن: يؤكّده في استحضاره كتابةً والتذكير به والدعوةِ إليه، وينفيه حين يدرجه في منظور جديد ويدخله إلى زمن جديد. والمنظور هو منظور الرواية، والزمن هو زمنُ النثر والمعاناة البعيد عن البلاغة الجامدة واستظهار الكتب القديمة.

بعيداً عن مقولتين مستهلكتين هما: «الأصالة والمعاصرة»، نقل إميل حبيبي موادَّ أدبيةً قديمةً ذاتَ دلالةٍ قديمة إلى نصّ روائي جديد يسحب عنها قِدَمَها ويعطيها دلالةً جديدة. ظهر القديمُ في مفهوم الحكاية التي يؤسّس عليها إميل روايته، وهي حكاية لا تلبث أن تتفرّع وتتشجّر في مجموعة من الحكايات تخترق البنية الروائية كلّها أو تعطي الروايةَ بنيَتَها الحقيقية. فالبطل عند إميل لا وجود له، باستثناء السارد، أو الراوي، إن كان يمكن إعطاء الأخير صفةَ «البطل الروائي»؛ ذلك أنّ البطولة الحقيقية تذهب إلى **وضع محدّد** أو إلى أوضاع ذات دلالة إنسانية خارقة، تتجاوز الأفراد وأسماءهم، بل تُرجع هؤلاء الأفرادَ إلى مجرّد مرايا مشظّاة لأوضاع تخلق المرايا وتكسرها في آن. ينبني العمل الأدبي، عند إميل، في سلسلة من الحكايات، تعكس وجوه الواقع المعيش كلّها.

وإذا كانت الحكاية الوافدة من الموروث تشكّل الخليّة الأولى في نسيج روائي قوامُهُ جملةٌ من الحكايا، فإنّ عنصر السيرة الذاتية - الجماعيّة هو الذي يرهّن الوافد القديم ويفرضه علاقةً روائيةً حديثةً. ذلك أنّ مفهوم السيرة الذاتية، الذي يعترف بالأنا المفكّرة والمختلفة، مفهومٌ حديثٌ وبالغُ الحداثة. بهذا المعنى، فإنّ إميل يروي سيرة ذاتية ثقافية، ويروي فيها سيرةً جماعيةً وطنية، ويروي في الروايتين حكايات التاريخ الثقافي - الأدبي الذي يعتصم به وينتمي إليه. وهذه المستويات المتعدّدة في الرواية تكوّن رواية إميل، التي تحيل على حاضر الإنسان المضطهد وعلى ماضيه الثقافي أيضاً.

ولمّا كان المنظورُ الروائيّ يتضمّن جملةَ عناصر تفصح عن علاقة الراوي بذاته وبثقافته وبالحاضر الذي يتعامل معه وبالأفق الذي يتطلّع إليه، فقد كان على إميل حبيبي أن يعثر على المعادل الأدبي لواقع الاحتلال الذي يعيش فيه؛ وهو الواقع الذي يفرض على الفلسطيني أن يتنكّر لذاته حتى يحافظ عليها، وأن يضع على وجهه أقنعةً متعدّدة حتى يظلّ وجهه واضحاً. فالقناع يلازم المضطهَدَ ملازمة الضمادِ للجرح العميق، ومن خلاله تبدو الضحية طيّعة تلبّي أوامر الجلاّد قبل أن تصل إليها، بل تبدو وجوداً مهزوماً فَقَدَ الذاكرة والمحاكمة السليمة والنطق الصحيح. وبهذا المعنى، فإن القناع مفارقة مؤسية، لأنّه لا يحافظ على الوجه إلاّ إذا حجبه تماماً، أي الغاه. ولقد اسّست علاقاتُ الوجه والقناع للضحك الأسود الذي يسري في أعمال إميل كلّها: ضحك أن أدار وجهه تكشّف بكاءً خالصاً وتبيّن سؤالاً مرهقاً وصعبَ الإجابة.

وقد لا يظهر، للوهلة الأولى، الرباطُ الذي يصل بين أدب إميل وأدب المقاومة الفلسطينية، مادام نصّه يُكثر من الضحك تارة ومن البكاء تارة أخرى.

غير أنّ إميل، ومن خلال الضحك الذي يرتدّ بكاءً، أعطى في **المتشائل** رواية مقاومةٍ بامتياز، بل أعطى الرواية العربية كلّها إحدى رواياتها الأكثر جمالاً وعمقاً وتميّزاً. فقد اعتاد أدبُ المقاومة الفلسطيني، في معظم حالاته، التعلّقَ بالمواضيع الخارجية العائمة في زمن أثيريّ، في حين أعرض إميل عن عالم الأشياء وذهب إلى أعماق الإنسان المقهور، إذ المقاومة، كما التداعي، يقومان في عقل الإنسان وروحه. وعلى هذا بنى أدباً هجائياً بامتياز، أي أدباً مقاوماً بامتياز. ذلك أنّ سخرية الضحية من جلادها هي السلاح الذي تدافع به عن وجودها، والأداةُ التي تبرهن أنّ الإنسان الذي لا وجه له يعرف تماماً وجهَ جلاّده ويرميه بحجر.

ومثلما أنّ الهجاء يُرَدُّ إلى جنس أدبي مقاوم، فإن الضحك، من حيث هو تحرير للجسد من عادات الامتثال اليومية الصارمة في زمن القمع، يحيل على الموروث الشعبي و«أدب العوامّ»، الذي يختلف عن أدب منضبط ومتكلّس ومحدّد البداية والنهاية. ينتمي إلى ردهات الحكّام والسلاطين وسادة الظلام. وفي هذا كلّه، كان إميل يعطي منظوراً جديداً لأدب المقاومة، تترافد فيه: الحكايات القديمة والأقاصيص الشعبية الشائعة والسيرة اليومية لشعب مقهور والسيرةُ الذاتية لكاتب لا يفصل

ليس من العدل في شيء أن تُجمع حوائجُ الأديبِ كلّها وتُرمى في كيس اللحظة الأخيرة، ولكنْ ليس من العدالة في شيء أن تَحْجب مواقفُ سياسيةٌ مريضةٌ إبداعاً وطنياً كبيراً جديراً بالتكريم!

بين اضطراب الذاكرة وملامح الأرض التي ولد فيها. وفي هذا كلّه أيضاً كان إميل يقدّم منظوراً لرواية عربية جديدة، تعي معنى الرواية وتنقّب طليقةً في عوالم الكتب وشوارع الحياة عن المواد التي تُنْشِئ روايةً تنتمي إلى الوطن قبل أن تنتسب إلى الأجناس الأدبية.

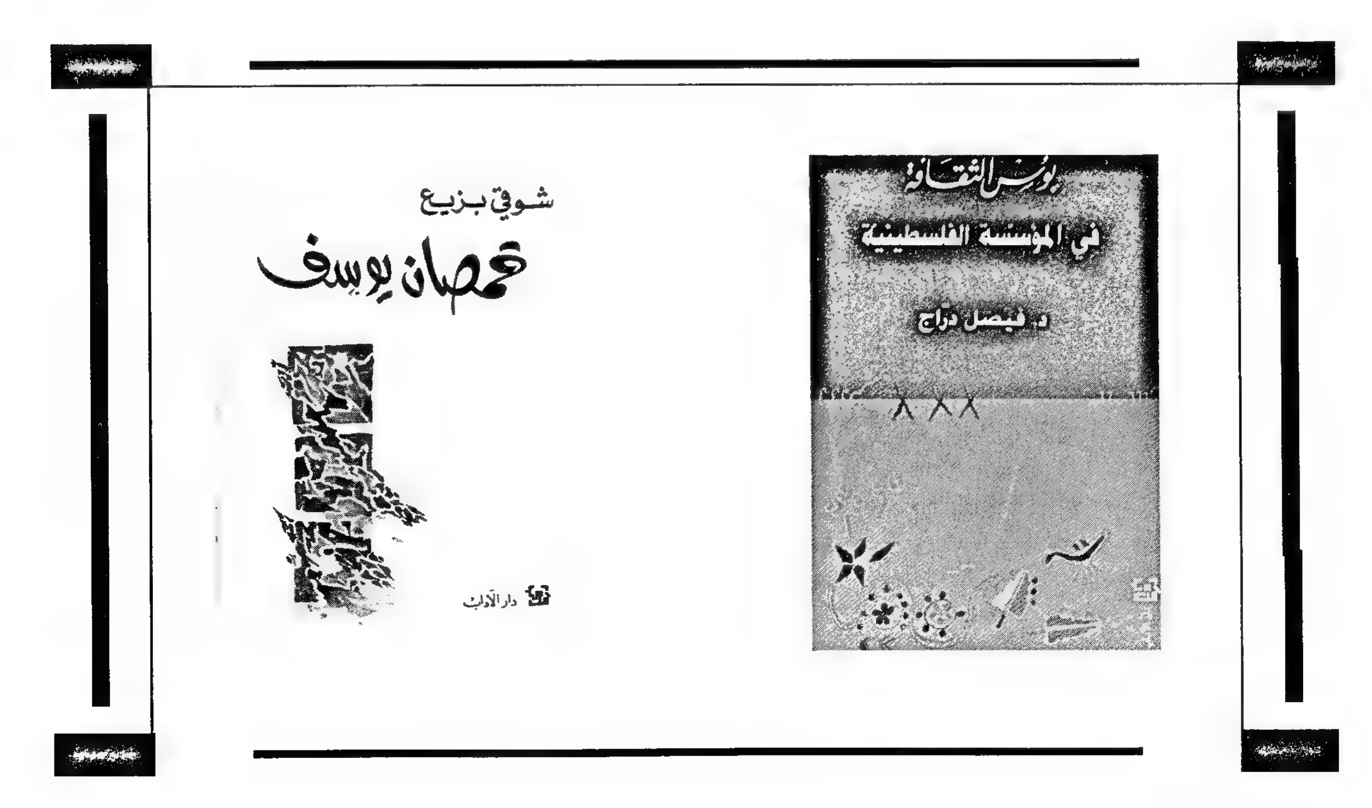
*

أمام وجه منقسم يذهب شطرٌ منه إلى ثقافة مُسْتَسْلمة ويقصد شطرٌ آخر حقلَ الثقافة الوطنية المبدعة، ينبغي على القارئ الوطني أن يوحّد المنقسم ويحتفظ بالجزء المضيء منه، تاركاً الجزء الآخر يتآكل مع مرور الأيام. فكما تذهب القراءةُ الوطنية إلى محمد المويلحي، وهي تنقّب عن أصول الرواية العربية، فإنّ عليها أن تحتفظ بإميل وهي تدرس تجارب الإبداع في الرواية العربية. ويتكئ هذا الموقف على موضوعية اللحظة الإبداعية عند إميل، مثلما يأخذ بعين الاعتبار سياقَ الأديب الأخير، الذي تميّز بالاضطراب والتحوّلات العاصفة ورثاء الروح الحزين لأحلامها المشتعلة القديمة. فليس من العدل في شيء أن تُجمع حوائجُ الأديب كلّها وتُرمى في كيس اللحظة الأخيرة، وليس من العدالة في شيء أنْ تَحجب مواقف سياسية مريضة إبداعاً وطنياً كبيراً جديراً بالتكريم.

وقد يُقال: لماذا هذا الاحتفاء بمفردات العدل والعدالة والتهوين من الأخطاء بعد غياب الرجل، ولم يكن التسامُح قائماً حين كان الرجل يتنفّس الهواء؟ والسؤال صحيح والإجابة عليه ميسورة أيضاً. إذ لم يكن الخصامُ مع إميل، في حياته، يدور حول الأدب: فقد كان موضوعه سياسياً ومرتبطاً بقضايا وطنية خطيرة، وبمنظور يتعامل مع القضايا الخطيرة باستهانة مريضة. كما أنّ هذا الخصام لم يعبِّر يوماً قطُّ عن ذاتيةِ إميل وشخصه المفرد، بقدر ما كان تعبيراً عن مؤسسة سياسية متهالكة أعارها إميل صوتَهُ وأسلوبَهُ الجميل، الأمر الذي جعل النقدَ الشديد يتوزّع على إميل والمؤسسة... أي جعل الناقد يصوغ تحليله الموضوعي والموثّق بلغة لا مساومة فيها. وبعد أن ذهب إميل وبقيت المؤسسة، فإنّ على الفكر النقدي أن يحتفظ بنقده السياسي كاملاً، من دون زيادة أو نقصان؛ ويكون عليه، وبسبب ذلك، اختصارُ إميل إلى إبداعه الأدبي الوطني.

ويرحل إميل ولا ترحل معه المؤسسةُ التي دافع عنها، ويرحل إميل ولا يغيب معه نثرُهُ الجميل، بل يظلّ ويبقى... مع فرق جوهري: هو أنّ النثر الباقي يفصح عن جمال أكيد، في حين أنّ المؤسسة لا تحمل من ملامح الجمال شيئاً. ويرحل إميل تاركاً صورة مثقّف منقسم، مارس الحرية في الكتابة الأدبية من دون قيود ومارس الكتابة السياسية مقيّداً ومغلولاً، فكان في الكتابة الأولى جميلاً وكان في الكتابة الأخرى غير ذلك. لكنّ درسه الحزين يقول: طوبى للمثقّف الذي لا ينقسم، وسعيد ذاك الذي تحرّر من قيود الحياة، وهي كثيرة!

دمشق



طَوْر النأيِ وطَوْرُ التِّيه

محمد الخالدي

I طور النأي

ما لِرمالكِ تمْتَدُّ وتمْتَدُّ
وما لِسَمائِكِ لا تُمطرُ
مـا لِبَـواديكِ تَسِيحُ ولا تُنْبتُ غـيـرَ الصبَّارِ
ومالي... ....
مسكوناً بحنينِكِ مُذْ كُنْتُ
أجوبُ الدّنيا، احمل كلَّ خطَايَاكِ
– أبي لفَّ عباءَتَه يوماً ورماكِ
فلِمْ شَبَّتْ حَرّائِكِ فِيَّ
ولِمْ نَبَتَتْ رمَضَاؤُكِ فوق جبِيني؟
أبَداً تنْأينَ وتنأينَ قِفَاراً ماحِلَةً
وصحَارَى من ملحٍ
ألْمَحُ عن بُعْدٍ قبرَ أبي
يصْرُخُ بي
وخرائِبَ أهلي يسكنُها البُومُ
– طعامي العَوْسَجُ والقَيْصُومُ
شرابي الغِسْلينُ
أنوءُ بحزْني
وأضيعُ وحيداً في جَرْعَائِكِ
يُدْمي قَدَمِي حَجَرُ الفَلْتَاءِ
فـأَقْعى منْهوكـاً بين خرائبِ أهلي
أسْألُها:
أوَ مَرَّتْ بِكِ خيلُ أبي ذاتَ عَشِيٍّ؟
***

يا أرضاً تنْأى
شطَّ مزارُكِ وامتدّتْ دونكِ بيدٌ
وفِجاجٌ من ريحْ
ما لِسمائِكِ لا تُمطرُ
ما لبواديكِ تَسيحْ؟؟

II طور التيه

يا أهلَ يثْرِبَ لا مُقَامَ لكم فعُودُوا
بُحَّتْ حناجرُنا واوْرَقَ من تهجُّدِنا الحديدُ
لا تُقدِمُوا فـأمـامكم صـحـراءُ من حجرٍ وَآلِ
ومتاهَةٌ ما نَضَّ ماءٌ في مَفَاوِزِها
ولا خطرتْ ببالِ
عودوا فدونَ البيدِ بيدٌ
دونها بيدٌ وبيدُ
عودوا فقد عَمِيَ الدَّليلُ
ورمتْ بنا الفَلَواتُ أشْباحاً تهيمُ
ولا تَريمُ
لا تُقْدِمُوا فالأرضُ مَرَتٌ
ودروبُنا حَجَرٌ وصَوَّانٌ
وأكْبادٌ تُفَتُّ
– أهِيَ الطريقُ طويلةٌ؟
– كَلاَّ! ولكن قد تطولُ

فديارُنا شَطَّتْ وما بان السَّبيلُ....
تعبتْ ركائبُنا
ولَمَّا نَبْلُغِ العَرَصَاتِ بَعْدُ
وتَغَضَّنَتْ مِنَّا الجِبـاهُ لفرطِ مـا رَكَعتْ
ولمَّا نبلغ العرصاتِ بعدُ
جُعْنا وما في البيدِ غيرُ النَّخلِ
جرَّدْنَاهُ من سَغبٍ كأبناءِ السَّبيلِ
لا تَعْجَبُوا
ولْتَسْألُوا كَرَبَ النخيلِ
يُجِبْكُمُو كَرَبُ النَّخيلِ:
– مَرُّوا عَلَيَّ بِلاَ دَليلِ
مرُّوا عليَّ وجوهُهُم حطَبٌ
وأعيُنهم سؤالٌ عن مَقيلِ
ألْقَوْا برَحْلِهِمُو ولَجُّوا في العويلِ:
ماذا تقولُ لأهلنا
أيَضمُّنَا ويضمُّهم في البيدِ لَحْدُ؟
أين الدليلُ؟
– تَمَـهَّلُوا. قَـدْ أتْهَمَ المُـأْفُـونُ والمطلوبُ نجدُ
يا أهلَ يثْرِبَ لا مُقَامَ لكم فعُودوا
بُحَّتْ حناجرُنا واوْرَق من تَهَجُّدنا الحديدُ.

تونس

فسيفساء

وليد منير

كان ويا ما كانْ
في سالفِ الأزْمانْ
طفلٌ يحبُّ النخلْ
والعصفَ والريحانْ
في سورة «الرحمنْ».

وكان جارٌ كهلْ
له ابنةٌ من بانْ
تلهو مع الصبيانْ
وراء هذا السهلْ
وعندما تلمحُهُ
يشعر أنّ النحلْ
يلسعه... يجرحُهُ
لكنّه يمنحها
في السرّ ما تمنحُهُ

ومرت الأكوانْ
كأنّها تفضحُهُ
وحين دار الماءْ
دورته العمياءْ
في غَسَقِ الأسماءْ
قال لها: ما اسمي؟
فقالت: الولهانْ
قالت له: ما اسمي؟
فقال: خمر الحانْ

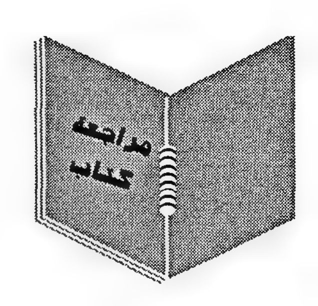
ومشيا عامينْ
وغنّيا عامينْ
وبكيا عامينْ
ودارت الذريّة
مثل سواقي الريحْ
واكتمل التسبيحْ

قالت له: من أنت؟
فقال: زيتونة
قالت له: والزيت؟
قال لها: أنتِ
قالت له: والبيتْ؟
فقال: طاحونة
قالت له: والحبّ؟
قال لها: القيثارْ
قالت له: والدرْبْ؟
قال لها: العازفْ
وظلّ كالخائفْ
من مُدْيةِ الأسرارْ
في رعْشةِ الصوتِ
أن تقطع الأوتارْ
فتهرب الألحانْ

قالت له: والوقتْ؟
قال لها: الوردةْ
قالت له: والعطْر؟
قال لها: في القطرْ
قالت له: والغيمْ؟
قال لها: في الماءْ
قالت له: والبحْر؟
قال: الضحى والفجْر
والمُرْتقَى والبدرْ
وسعفةُ النخلةْ
وحُلْمُ المرجانْ
هل ندخل البستانْ
ونأخذ السلّةْ
من صاحب الديوانْ؟

هيا احجلي حجلةْ
كي نقطف الريحانْ
والأغنيات العشرْ
من نجمةٍ في الخانْ
هيا اطبعي قُبْلَةْ
يا موجتي الطفلةْ
على فم المغرورْ
العاشق المكسورْ
الضائع المبهورْ
كاللؤلؤ المنثورْ
في سورة «الرحمن»

القاهرة



الفكر التاريخي في «صخرة طانيوس»(*)

مسعود ضاهر

مدخل منهجي

لا شك أنّ علم التاريخ، من حيث هو علم تطوّر المجتمع، يتقاطع مع جميع العلوم الإنسانية التي تعنى بالإنسان، فرداً كان أم جماعة. ويمتاز كل علم من العلوم الإنسانية عن غيره بشيء من المنهج، وأسلوب البحث وأدواته، والتحليل، والفرضيات، والاستنتاجات. وهذه العلوم جميعاً تتقاطع فيما بينها على أساس أنها علوم إنسانية، مادتها الإنسان، وغايتها الإنسان في جميع أعماله، وعبر مختلف أشكال التحالف والصراع بين الجماعات الإنسانية. هكذا تتدامج الثقافة الذاتية بالثقافة المجتمعية، ويتداخل الفرد بالجماعة، في حركة من التفاعل المستمر عبر مختلف حقب التاريخ.

ان نظرة موضوعية إلى تاريخ الرواية الواقعية، اي الرواية التي ترسم حركة تطوّر المجتمع استناداً إلى الوثائق التاريخية الدالّة عليها، تؤكّد أنّ كبار الروائيين كانوا مؤرّخين بامتياز من حيث قدرتهم على تحليل حركة الواقع وإظهار مختلف أشكال التفاعل الكامنة في داخلها. يكفي أن نذكّر في هذا المجال بروايات بلزاك، وزولا، وفلوبير، ودوستويفسكي، وتولستوي، وغوركي، وكثيرين غيرهم من الروائيين العالميين. كذلك نشير إلى روايات نجيب محفوظ، وتوفيق يوسف عواد، وعبد الرحمن منيف، وحنّا مينه، والطيب صالح، وكثير غيرهم من الروائيين العرب. في العقود القليلة المنصرمة، دخل مجال الكتابة الروائية عددٌ من علماء الاجتماع العرب او الفلاسفة البارزين كعبد الله العروي، وحليم بركات، وهشام شرابي، وبنسالم حميش وغيرهم، فحملوا معهم أدواتهم المعرفية الأكاديمية، وجفاف البحث العلمي أحياناً. لكن الهدف الأساسي من تجارب هؤلاء في حقل الكتابة التاريخية الروائية هو تطوير المنهج



الابستمولوجي الاجتماعي الصرف، وتطعيمه بأدوات التعبير الأدبي، لرسم سيكولوجية الأفراد والجماعات، وإبراز آواليات التبديلات الاجتماعية استناداً إلى علم النفس الاجتماعي، والانتروبولوجيا الثقافية، وعلم الاجتماع، بالإضافة إلى الوثائق التاريخية نفسها التي تشكّل الركيزة المعرفية الأولى في علم التاريخ وتساعد على إبراز مختلف الاتجاهات والتناقضات الكامنة فيه، والتي يطلق عليها عادة مصطلح «حركة التاريخ». يتّضح من ذلك انّ الوثائق التاريخية التي تبرز حركة الواقع لم تعد حكراً على المؤرّخين، وهي لم تكن كذلك منذ نشأة الرواية الواقعية على الأقلّ. فالثقافة التاريخية، من حيث هي معرفة علمية موثقة ومحفوظة، حقل مفتوح يستفيد منه جميع الباحثين في الدراسات الإنسانية، كل على طريقته مستنداً إلى أسلوبه المميّز، وأدواته المعرفية، وثقافته الذاتية، وقدرته على استخلاص الدروس والعبر من تلك الوثائق، وذلك على صعيد الأفراد أو الجماعات.

لكن الرواية التاريخية تمتاز عن غيرها من الروايات بأنّها تتّخذ من الأحداث التاريخية التي حدثت فعلاً على ارض الواقع موضوعاً لها. وبعض الروائيين في هذا الجانب يحيلون القارئ على وثائق تاريخية أو مخطوطات قديمة، ويقتبسون منها نصوصاً محدّدة مع الإشارة إلى ارقام الصفحات التي تمّ الاقتباس عنها. وقد يذهب بعضهم إلى إيهام القارئ بأنّه يستند إلى روايات تاريخية مثبتة دون الإشارة إلى مصادرها، ويعيد تبويب المعلومات التاريخية تبعاً لمقتضيات العمل الروائي نفسه. وكثيراً ما يضيف بعض الروائيين صفحات كاملة لوثائق تاريخية مضمرة او تمّت صياغتها في ذهن الروائي فبدت أقرب ما تكون إلى الحقائق التاريخية دون أن تجد لها سنداً وثائقياً مكتوباً يؤكّدها أو ينفيها.

في هذا المجال، يتدامج التاريخ المكتوب والموثّق بالتاريخ المضمر أو المحتمل الحدوث. فالأحداث التاريخية لا تقتصر على ما ورد في كتب التاريخ والمذكرات. بل هي من الاتساع والشمولية والكثرة، بحيث يصعب توثيقها او حصرها في مجلّدات مكتوبة، مهما بلغ حجمها، ومهما حاول المؤرّخ الإحاطة ببعض جوانبها. والروائي الباحث في الأحداث التاريخية فنان قادر على جمع نماذج تاريخية من ارض الواقع، وصياغة الانفعالات البشرية بشكل فني أقرب ما يكون إلى الواقع التاريخي نفسه، بكلّ تناقضاته واحتمالاته. هكذا تبدو الرواية التاريخية الناجحة تعبيراً عن أحداث تاريخية واقعية، سواء اُسجّلت تلك الأحداث أم لم تسجّل. والروائي المبدع قادر على التقاط ما هو اساسي في حركة الواقع التاريخي من خلال دراسته المعمّقة للأحداث التاريخية وما آلت إليه فيه تحوّلاتها الاجتماعية المتلاحقة.

فالواقع التاريخي ليس جمعاً كمياً للأحداث التاريخية بطريقة ميكانيكية

(*) أمين معلوف: **صخرة طانيوس** ترجمة جورج أبي صالح (بيروت: منشورات ملف العالم العربي)، ١٩٩٤.

سكونية، بل حقل معرفي تتحدّد به بنية المجتمع وما تحمل في داخلها من أعمال وتبدّلات مستمرّة تولد حركة التاريخ.

لذلك شدّدت الدراسات العلمية المعرفية باستمرار على رفض كلّ أشكال التعريف التبسيطي للثقافة بحيث تجاوزت تعريفات الثقافة في الآونة الأخيرة المئات دون أن تفي بالغرض. فالثقافة ليست تعريفاً حصرياً بل عملية معرفية تشمل الواقع الموضوعي والوعي الموضوعي معاً. وهي ليست انعكاساً ميكانيكياً لعوامل اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية بل إرادة واعية، وقدرة على تحقيق أهداف لامتناهية. وهي لا ترتبط ببناء فوقي أو ببناء تحتي فحسب بل تعبّر عن حركة الصراع والتفاعل بين مختلف البنى الفاعلة في المجتمع. والرواية التاريخية الناجحة قادرة على الفعل الاجتماعي، أي على نقد أواليات البُنى الاجتماعية كأي بحث علمي منهجي يسعى إلى دراسة المجتمع، وتحليل قواه الاجتماعية، ورسم آفاقه المستقبلية. وهذا الشكل من التحليل الروائي هو أقرب ما يكون إلى العلم التاريخي من حيث دقّة المعلومات، وصراحة المنهج النقدي، وتحليل حركة الواقع وقواه الاجتماعية، والكشف عن تناقضاته البنيوية. فتتحوّل الرواية التاريخية إلى رواية نقدية تلعب دوراً أساسياً، كباقي الدراسات النقدية، في كشف جوانب معينة من البنية الاجتماعية. وإذا كانت للنقد الاجتماعي غاية معلنة أو مضمرة في الرواية التاريخية الواقعية، فإنّ تلك الغاية لا تتحقّق إلاّ إذا وُجد الروائي المثقف ثقافة تاريخية معمّقة، وتمّ إعداده فنياً بحيث يستوعب تقاليد الكتابة الأدبية، وأساليبها، ومصطلحاتها، وكان يتمتّع بالموهبة الإبداعية في اختيار الأشكال الفنية التي يطوّعها لأغراض روايته التاريخية.

نخلص من ذلك إلى القول إن الرواية التاريخية شكل من أشكال البحث العلمي الذي تتوافر له شروط الدقّة التاريخية مع الإبداع الفنّي الذي يعيد صياغة الأحداث التاريخية بشكل آخر تنكسر فيه حواجز الزمان، لأنّ عالم الرواية التاريخية عالم إنساني من نوع آخر، يستند إلى الوثائق التاريخية دون أن يبقى في حدود علم التاريخ، وجفاف منهجه، وصراحة أدواته البحثية.

أمّا الثقافة التاريخية فحقل معرفي، أو مخزون لا ينضب من النصوص التي يستفيد منها كلّ من المؤرّخ والروائي بشكل يستحيل معه تصنيف الروائي مؤرخاً أو المؤرّخ روائياً. إنهما حقلان معرفيان يتكاملان ولا يتدامجان، يتقاطعان عند الوثائق التاريخية ثم يفترقان كلّ في اتّجاه، لتحليل تلك الأحداث واستخلاص نتائجها ودروسها وعبرها.

أمين معلوف: الروائي الذي درس التاريخ بعمق

ولد أمين معلوف في قرية «عين القبو» في جبل لبنان، وترعرع في أسرة معروفة بالعلم والأدب والتاريخ. استمع أمين صغيراً إلى رواة القصص أو «الحكواتية» الذين غذّوا خياله بحكاياتهم عن المجاعة، والمجازر الدموية التي انفجرت بين الطوائف اللبنانية في جبل لبنان. هذا بالإضافة إلى أخبار الإقطاعيين، وسيطرتهم على مقدرات الفلاحين، وتحكمهم بالنساء، واعتمادهم سياسة البلص والسخرة، وارتباطهم التبعي بالقناصل الأجانب. وقد جرّ ذلك الارتباط ويلات على اللبنانيين، بعد حملات عسكرية أجنبية وحروب متلاحقة على أرض لبنان، ضمن استراتيجية واضحة تهدف إلى تدمير السلطنة العثمانية من الداخل، ومن ثم اقتسام ولاياتها بين الدول الأوروبية المنتصرة. ثم تحققت أهدافهم كاملة في نهاية الحرب العالمية الأولى واقتُسم المشرق العربي بكامله بين الفرنسيين والإنجليز. عمل أمين معلوف في الصحافة لسنوات عدّة، وشارك بحماسة الشباب في النضالات الطلابية التي بلغت ذروتها عام ١٩٦٨. وكان يتبنى أفكاراً تقدّمية تدعو إلى تطوير النظام اللبناني، وتجاوز الذهنية والممارسات الإقطاعية في الحكم. وبعد انفجار الحرب الأهلية في لبنان عام ١٩٧٥ اختار أمين معلوف طريق الهجرة إلى الخارج والاستقرار في فرنسا حيث استمر في عمله الصحافي، وانصرف إلى تعميق الوعي الذاتي لديه بالاطلاع على المصادر التاريخية الأساسية التي تؤكّد على ثبات الروابط التاريخية، في مختلف المجالات، بين الشرق والغرب، مشدّداً على أهمية التفاعل الحي بين الثقافات الغربية والثقافات الشرقية رغم كلّ الصراعات الدموية والحملات العسكرية التي رافقت ذلك التفاعل.

في باريس، أصدر كتابه الأوّل عام ١٩٨٢ بعنوان **الحروب الصليبية كما رآها العرب** الذي يعتبره أمين معلوف أكثر كتبه توثيقاً وقرباً إلى الكتابة التاريخية، دونما اهتمام جدّي بالرواية. وحين قرأ مصادر أساسية عن ابن بطوطة بهدف الكتابة عنه، تولّدت عنده رغبة ذاتية في الابتعاد عن رواية التاريخ إلى فنّ الرواية بعد امتلاء الأدوات المعرفية اللازمة. وعند صدور روايته الأولى **ليون الأفريقي** في باريس عام ١٩٨٦، لاقت نجاحاً مدهشاً وأعادت التذكير بكتابه الأوّل عن الحروب الصليبية، خاصة بعد صدور روايته التاريخية الثانية بعنوان **سمرقند** في باريس عام ١٩٨٦.

نشير هنا إلى أن أمين معلوف أصبح، خلال فترة زمنية قصيرة، ١٩٨٢ – ١٩٨٨، علماً بارزاً من أعلام الرواية التاريخية المنشورة باللغة الفرنسية، وفي قلب أوروبا بالذات، أي في عاصمة الثقافة باريس. وقد لفت نظر النقاد أسلوبه الروائي البسيط والجذّاب معاً، وهو أسلوب يذكر بأسلوب الحكواتي السائد في البلدان العربية مع مهارة فنية رفيعة المستوى. كما لفت نظرهم كذلك اهتمامه الدائم بالتفاعل الثقافي بين الشرق والغرب، الذي أثمر روايته التاريخية الثالثة **حدائق النور**. ثم نشر رواية جديدة ابتعدت كثيراً عن المصادر التاريخية وحملت عنوان **القرن الأوّل ما بعد بياتريس**، وتنتمي إلى عالم الخيال العلمي في معالجة مشكلات المرأة الشرقية.

وما لبث معلوف أن عاد إلى الرواية التاريخية فنشر آخر رواياته **صخرة طانيوس** التي نالت جائزة غونكور الفرنسية في ٨ تشرين الثاني ١٩٩٣.

يتضّح من ذلك أنّ أمين معلوف روائي مثقّف ثقافة تاريخية معمّقة، قد قرأ كمّاً من المصادر الأساسية التي تناولت تطوّر العلاقات التاريخية بين الشرق والغرب، وطاف على مراكز العوالم القديمة التي كانت مزدهرة في مصر، وبلاد ما بين النهرين، وبلاد فارس، وروما القديمة، وغرناطة، وعواصم أفريقية عدّة، قبل أن يعود، في روايته الأخيرة، إلى ربوع بلده الأمّ، أي جبل لبنان.

ومن نافلة القول إنّ من يمتلك هذه الثقافة التاريخية المعمّقة قادر على تجاوز حدود الزمان والمكان والشخصيات التاريخية بحيث يتّسع المكان إلى أية رقعة جغرافية، ويتّسع الزمان ليتجاوز حدود القديم والوسيط إلى المعاصر والمستقبل، وترتدي الشخصية التاريخية الأصلية صفة الشخصية الإنسانية. فبطل الرواية التاريخية يتنقى من السمات التي ألحقتها به المصادر التاريخية المتناقضة على الدوام، ويتحوّل، على يد الروائي المبدع، إلى طيف بطل تاريخي تَخَفَّف من كامل أثقاله، فدخل عالم الحلم والشفافية.

«صخرة طانيوس» كما يراها أمين معلوف

في مقابلة هامّة مع مجلة **الوسط** [العدد ٩٤، الصادر في ١٥ تشرين الثاني ١٩٩٤، الصفحات ٦٠ - ٦٣]، يجيب أمين معلوف عن الأسئلة التي تمحورت حول الأسباب الكامنة وراء نشر رواية تاريخية عن لبنان في هذه الفترة بالذات. ونحن نقتطف بعض تلك الأجوبة بشكل مكثف يجعل أمين معلوف يقدّم مفتاح منهجه بنفسه.

«من أين أتت هذه الرواية؟ أعتقد من رغبتي في كتابة شيء عن لبنان، عن جوّ لبنان. وهي رغبة تساورني منذ زمن بعيد بعد خمسة كتب لم أتعرّض في أيّ منها مباشرة للمادة اللبنانية... تردّدت كثيراً قبل أن أختار المرحلة التي سأتحدث عنها... وحسمت أمري أخيراً فاتخذت، كنقطة انطلاق، حادثة حقيقية وقعت في محيط عائلتنا... إنّها عبارة عن جريمة قتل حدثت أوائل القرن التاسع عشر، وفي قريتنا نفسها... المهم أنه، ما بين الحكاية كما حدثت في الواقع التاريخي، والشكل الروائي الذي اتّخذته، هناك فارق كبير. الحادثة كانت بالنسبة لي مجرّد نقطة انطلاق لا أكثر. فلا بطريرك الرواية هو البطريرك التاريخي ولا القاتل هو القاتل الحقيقي... الحادثة - الجريمة وقعت سنة ١٨١٢ لكنها في الرواية تقع في العام ١٨٣٨. هناك ربع قرن يفرّق بينهما.

اتصوّر أنّ الفارق في الأزمنة يعود إلى أنّني اخترت زمن الرواية لأسباب تتعلّق برغبتي في موضعة قصّتي في إطار الجوّ العام الذي ساد لبنان والمنطقة في أربعينات القرن الفائت وحولها، وذلك للوصول إلى معانٍ معيّنة تتعلّق بتاريخ البلد. ففي ذلك الزمن بدأت الصراعات الكبرى المتعلّقة بلبنان، وكنت راغباً في أن أتحدّث عن تلك الصراعات وعمّا قبلها... شعرت أنّ عليّ تفادي سرد الأحداث بشكل مباشر. فحتى الضيعة (القرية) التي تخيّلت فيها الأحداث جعلتها مزيجاً من ضِيَع (قرى) عدّة، فلم تعد هي ضيعتي نفسها. صحيح أن كلّ ما في الرواية مستوحى من أمور حقيقية، لكن ليس هناك أيّ شيء، وصفته كما هو. الأحداث في الرواية أحداث عديدة حصلت، ولكن في أزمنة أخرى ومع أشخاص آخرين لكنّني استعنت بها. خذ مثلاً حكاية الإضراب عن الطعام. هذه الحادثة حصلت ضمن عائلتنا وكان أبي نفسه شاهداً عليها فنقلها. والحكاية تتعلّق بقريب له قال له أبوه إنّ عليه أن يعمل شيئاً يطعمه خبزاً بدلاً من الذهاب إلى المدرسة. فقال الفتى إنّه لا يريد أن يأكل خبزاً. وأضرب عن الطعام».

«هذه الحكاية التي عايشها أبي بنفسه ورواها لي أثرت فيّ كثيراً، وارتأيت أن أدمجها في أحداث الرواية. لقد أعطيت هذه الحكاية مثلاً لأصل من خلالها إلى مسألة الترابط الزمني بين زمن الراوي وزمن الكاتب. هذا الترابط الذي يتكوّن لديّ من ستار رفيع وضعته بين الزمنين... الحقيقة إنّني أشعر دائماً باستحالة الكلام على الزمن الذي أعيش فيه بشكل مباشر، بل أنّني أقترب منه بشكل أفضل حين أضع بيني وبينه مسافة. لكنّني حين أكتب ينتصب أمامي شبح الزمن الراهن وتطغى الأوضاع القائمة على كل اهتماماتي... فالحقيقة أن اهتماماتي الرئيسية تنصبّ بشكل دائم على سؤال يؤرقني وهو: أين نحن؟ وإلى أين ترانا ذاهبين؟... فأنا حين حكيت عن المستقبل وضعت شخصاً يروي الماضي، والماضي بالنسبة إليه هو المستقبل بالنسبة إلينا... لديّ شعور بأنّ لبنان سيخرج من أزمته. فتجربة لبنان هي تجربة رائعة ورائدة. الأساس في لبنان هو التعايش... إنّ فكرة التعايش هي واحدة من أوسع وأنبل الأفكار التي يمكن التعامل معها اليوم. وأنا عندي إيمان كبير بأنّ ثمّة جديداً يولد في لبنان، وفي المنطقة حول لبنان. وهذا أمر أساسي بالنسبة إليّ وأساسي بالنسبة إلى العالم. ففي اعتقادي أنّ دور منطقتنا في العالم دور أساسي جداً لأنّ موقعها بين الشرق والغرب، مادياً ومعنوياً، موقع أساسي ومحوري. وإذا كانت هناك منطقة في العالم بإمكانها أن تجد حلولاً للصراعات المتفجّرة، فإنّ هذه المنطقة هي منطقتنا بالتحديد... ويمكن القول أنّني كتبت الرواية الأخيرة **صخرة طانيوس** من هذا المنطلق، معتمداً على إحساسي بهذا الواقع قبل سنتين، وهو إحساس زاد لديّ في الآونة الأخيرة... فكرة الكتاب هي حكاية الهجرة ما قبل الهجرة... وفي الصفحة الأخيرة، يعتلي الراوي الصخرة التي ما كان له أن يعتليها وينظر أمامه فيجد البحر كطريق متاح له. إنّها حالة ذاتية في نهاية الأمر».

إنّ قراءة متأنّية لهذا الاقتباس الطويل يمكن أن تقود إلى الملاحظات المكثّفة التالية:

أ - إن أمين معلوف مثقّف ثقافة تاريخية معمّقة تؤهّله لمعالجة الوقائع التاريخية بشكل علمي دقيق على غرار أيّ مؤرّخ متخصّص. وإن مسألة الاقتباس والحواشي والتقنية المستخدمة في الكتابة التاريخية ليست عصية عليه بل اعتمدها بشكل خلاق في كتابه الأول **الحروب الصليبية**.

ب - إنّ الحدث التاريخي الذي تدور حوله رواية **صخرة طانيوس** حدث حقيقي لا متخيَّلٌ أو من صنع الروائي. فقد سمع عنه روايات كثيرة، ثم عاد فقرأ الوثائق الأساسية، المحلية والفرنسية والإنجليزية التي قدّمت معلومات إضافية دقيقة حول الأسباب التي أدّت إلى وقوعه والنتائج الهامّة التي أسفرت عنه.

ج - إن شخصية طانيوس هي شخصية تاريخية في الأساس. فقد كانت لدى معلوف رغبة أكيدة في الكتابة عن جبل لبنان في القرن التاسع عشر. وفكر ملياً بالاستناد إلى شخصية البطل الفلاحي طانيوس شاهين. فهو يقول في مقابلة صحفية إنّه جمع فعلاً معلومات دقيقة حوله، وكتب بطاقات عدّة بعنوان طانيوس. وما إن اهتدى إلى موضوع **صخرة طانيوس** حتى أهمل الكتابة عن طانيوس شاهين واحتفظ بالاسم عنواناً لروايته. **Le Commerce du Levant**. No 5328, du 10 Mars 1994 - PP 111 - 114.

د - إن المؤلف نفسه تقمّص شخصية الحكواتي أو الراوي، المعروفة جيّداً في لبنان وباقي الأقطار العربية. فكان أميناً جداً للأحداث التاريخية من جهة، وللأسلوب الذي اعتمده في سردها، وهو أسلوب شرقي بحت، بعيد كلّ البعد عن أسلوب الرواية ذات النزعة الشمولية أو العالمية. وهو يؤكّد ذلك شخصياً في مقابلة صحفية جاء فيها: «طانيوس هو الحكاية: فأنا أروي حكاية قرية مثلما أخبرني إياها أهلي، وأهل ضيعتي. المقصود من طانيوس أن يكون كذلك. ليست **صخرة طانيوس** رواية بالمعنى الحقيقي. من الممكن أنّ نسمي الكتاب: «حكاية شرقية». حاولت أن أخبر القصّة بطريقة جديدة لها، شكلياً، علاقة بالرواية والتي هي، عملياً، أقرب إلى الحكاية الشرقية. صدف أنّ الكتاب حاز جائزة «غونكور». لكنه، بالتأكيد، ليس أقرب الكتب إلى فكرة الرواية، مثلما يتصوّرون ذلك في الغرب». [مقابلة مع جريدة **السفير** البيروتية، بتاريخ ٨ آذار ١٩٩٤].

المؤرخ/ الروائي، تبادل المواقع

لا شكّ أنّ الرغبة الجامحة في الكتابة عن لبنان الذي مزّقته الحرب الأهلية طوال سنوات ١٩٧٥ - ١٩٩٠ جعلت أمين معلوف يخرج من الحاضر إلى الماضي، ليعود مجدّداً إلى الحاضر، مزوّداً بعبر التاريخ ودروسه على طريقتي ابن خلدون وهيجل. فلبنان القرن التاسع عشر هو لبنان الحرب الأهلية والصدامات الدموية بين الطوائف اللبنانية التي أفسح زعماؤها في المجال لتدخلات إقليمية ودولية دفع اللبنانيون ثمناً باهظاً لها من دمائهم، وأرزاقهم، واستقرار وطنهم.

الصخرة ثابتة في المكان من حيث هي رمز لثبات لبنان الذي تتعاقب عليه المحن والويلات، فيغادره قسم من أبنائه ويستمر سيل الهجرة على مرّ العصور، دون فصم العرى والروابط بين لبنان المقيم ولبنان المهاجر. والصخرة هي لبنان، هي البداية والنهاية في الرواية، ومنها تتفرّع الأمكنة ومعها تتفاعل حركة الداخل والخارج. هكذا تُمّحي المسافة بين الماضي والحاضر في علاقة جدلية تجعل الماضي قائماً بقوّة في الزمن الحاضر، وتجعل من تكرار أحداث ماضية في الحاضر تعبيراً عن مأساة رهيبة تثبت أنّ اللبنانيين لم يقرأوا جيّداً تاريخهم، ولم يتّخذوا العبر الضرورية من أحداثه الدامية. ومن نافلة القول إنّ الكتابة التاريخية تعتمد، وبالدرجة الأولى، على امتلاك الماضي امتلاكاً نقدياً من خلال الاطّلاع المعمّق على الوثائق الدالّة عليه، وهي متوافرة بكثرة. وهي، ثانياً، مسؤولية معرفية مادام التاريخ هو حقل الصراع الايديولوجي بامتياز، ومادام توظيف عبَره أو دروسه في الزمن الراهن يساهم في تعميق الوحدة الوطنية وإرساء ركائزها على أسس متينة تمنع تكرار المأساة الدامية على أرض لبنان كما هو حاصل حتى الآن.

فلبنان أمين معلوف هو لبنان جبران خليل جبران الذي نشر مقالته المشهورة: «لكم لبنانكم ولي لبناني» للتنديد بالساسة المحليين الذين قادوا لبنان إلى مسلسل لم تنته فيه الأحداث الدموية المتلاحقة. هذا اللبنان الآخر حاضرٌ منذ الصفحة الأولى حين أهدى معلوف كتابه إلى صاحب **الأجنحة المتكسّرة**، وحاضر بقوّة في الصفحة الثانية عبر إشراقة للشاعر الفرنسي آرثور ريمبو يقول فيها: «إنه شعب أعدّت من أجله تلك الأغاني وتلك اللبنانات الخيالية!... فأية سواعد قوية، وأيّة لحظة رائعة ستعيد إليّ هذه المنطقة التي تنبثق منها مناماتي وأقل حركاتي؟».

وطوال صفحات الرواية يستمر أمين معلوف في البحث عن تاريخ لبنان الحقيقي، التاريخ الذي لم يكتب بعد، أي التاريخ الذي دخل في وجدان الناس فجعلهم يستوعبون دروسه جيداً ليتجاوزوا رقصة الدم باسم صراع الطوائف. ما تربّى عليه اللبنانيون هو تاريخ أسطوري كما يراه أمين معلوف، لا بل تاريخ مزوّر كما يؤكّد عدد كبير من المؤرّخين اللبنانيين أو المهتمين بالتاريخ اللبناني، وهذا ما دفع الروائي إلى التصريح في المقطع الأخير من **صخرة طانيوس**: «عند هذا الحدّ من بحثي المتردّد، نسيت بعض الشيء حيرة طانيوس عند حيرتي أنا. ألم أكن أفتّش، وراء الأسطورة، عن الحقيقة؟ وحين ظننت أنّني بلغت لب الحقيقة، كان صنيع الاسطورة.» (ص ٣١٣).

الحكاية - الرواية هي إذن محاولة جريئة لكتابة تاريخ لبنان الآخر، لبنان جبران وأمين معلوف وغيرهم من الأدباء والشعراء والمبدعين اللبنانيين الذين رفضوا ومازالوا يرفضون أن تُزَيَّفَ الحقائق التاريخية لتحلّ مكانها أساطير الطوائف، وعصبياتها، ونظراتها المَرَضِيَّة المضخّمة ككيانات قائمة بذاتها ولذاتها، وقولها إنّها قادرة على استقدام القوى الاقليمية والدولية دفاعاً عن مصالح زعمائها المحليين الذين تبدلّت أوضاعهم الاقتصادية ومراكزهم السياسية، دون أن تتبدّل ذهنيتهم الإقطاعية في طريقة ممارسة السيطرة على الدولة واستغلال اللبنانيين.

إنّ توكيد المؤلف على أن روايته ليست تاريخاً، وهو توكيدٌ يتكرّر في جميع مقابلاته الصحفية، صحيح من حيث عدم اعتماده الأسلوب العلمي الجاف في وصف الأحداث التاريخية، وتوثيقها، ووضع الحواشي الدالّة على مصادرها ومراجعها. لكن الصحيح أيضاً أنّ معلوف كان جاداً في البحث عن تلك الأحداث على غرار ما يفعل المؤرّخ العلمي الرصين بهدف تقديم كتابة روائية تستند إلى معطيات تاريخية مثبتة لا يرقى الشك إلى صحة معلوماتها. وَمَنْ قال ان هناك أسلوباً وحيداً في تقديم المعطيات التاريخية العلمية؟ فالروائي المثقّف والمبدع قادر على توصيف أحداث التاريخ وتحليلها واستخراج العبر منها كأفضل ما تكون الدراسات التاريخية العلمية. تلك هي تجربة أمين معلوف وغيره من كبار الروائيين العالميين الذين استندوا إلى التاريخ في كتابة رواياتهم بشكل إبداعي أقرب ما يكون إلى الحقائق التاريخية المثبتة.

نماذج من الفكر التاريخي في «صخرة طانيوس»

سنحرص على انتقاء نماذج واضحة تُبرز، بالملموس، كيف أنّ أمين معلوف كان حريصاً على كتابة نصّ تاريخي علمي بالدرجة الأولى، ثم إعطاء هذا النصّ طابع الأسلوب الروائي الذي أبدع فيه الكاتب. يصف معلوف، الشيخ الإقطاعي فرنسيس، بقوله: «كانت الضيعة بأسرها ملكاً لسيد إقطاعي واحد. كان وريث سلالة طويلة من المشايخ... كان يلزمه الكثير ليكون من أكبر المتنفذين في البلاد. فبين السهل الشرقي والبحر، كانت توجد عشرات من الأملاك أوسع من ملكه. أمّا هو، فكان يملك فقط (كفريقدا) وبعض المزارع المحيطة بها. أي أنّ سلطته لم تكن تشمل أكثر من ثلاث مئة بيت. وأعلى منه ومن أنداده، كان يوجد أمير الجبل، وفوقه باشاوات الولايات، باشاوات طرابلس والشام وصيدا أو عكا. وأعلى أيضاً، أعلى بكثير، قرب السماء، كان هناك سلطان استانبول. غير أنّ أهل ضيعتي ما كانوا يتطلعون إلى هذا القدر من العلو. «فشيخهم»، في نظرهم، كان أصلاً شخصية رفيعة..» (ص ١٩).

هذا نصّ تاريخي بامتياز وقد دخلته مسحة روائية بسيطة ولا تنقصه إلاّ الإشارة إلى المصادر التي استقى منها تلك المعلومات المؤكّدة. هناك إذن سلسلة من السلطات التي تفرض نفوذها بشكل تراتبي من أعلى إلى أسفل. فالفلاّح أو المنتج عرضة للسخرة، والبلص، والمصادرة، وكل أشكال الاستغلال. وكانت جباية الضرائب تشكّل النقطة التي تلتقي حولها جميع تلك السلطات في عملية استغلالها الدوري للقوى المنتجة، وكانت قوى فلاحية بالدرجة الأولى. فيصف معلوف هذه العملية بتكثيف رائع حين يقول: «قلما كانت السلطات مستعدّة للتساهل في شأن الضرائب» (ص ٢٣).

وإذا كانت الضرائب والتجنيد الإجباري من نصيب الرجال، فإنّ النساء لم تَنْجُ من السخرة أيضاً، حتى إن بعض الإقطاعيين كانوا يدعون حقهم في ممارسة الجنس في الليلة الأولى مع العروس قبل انتقالها إلى منزلها الزوجي. وكانت هذه العادة البشعة تعتبر امتهاناً فظاً لكرامة الفلاّحين، وشكّلت أَحَدَ أبرز المطالب في انتفاضاتهم المتلاحقة ضد الإقطاعيين طوال القرن التاسع عشر. وقد وصف معلوف هذه العادة بقوله: «يظهر أنّ الشيخ كان، على غرار أسلافه، وعلى غرار الكثير من الأسياد الآخرين في جميع

المناطق، يعيش في اقتناع تام بأنّ جميع نساء أملاكه ملك له، مثل البيوت والأراضي، وأشجار التوت، وكروم العنب، ومثل الرجال من جهة أخرى. وبأنّه يستطيع في أي يوم كان أن يبرز حقّه، حسبما يناسبه» (ص ٢٤).

تجدر الإشارة إلى أنّ الحدث التاريخي الأبرز في **صخرة طانيوس** هو دخول القوّات المصرية إلى جبل لبنان، وكيفية ممارستها التسلّط والاستغلال والبلص والسخرة والتجنيد الإجباري. هذا بالإضافة إلى موقف كلّ من الفرنسيين والإنجليز والسلطنة العثمانية من الحملة المصرية على بلاد الشام وما آلت إليه من تدخّل إنجليزي - عثماني مباشر، لإجبار محمد علي باشا على العودة إلى مصر وحكمها وراثياً. وقد وصف أمين معلوف، بدقّة المؤرّخ الموضوعي، هذه الأحداث البارزة بشكل مكثّف جداً كالتالي: «غني عن البيان أنّ القنصليات الأوروبية كانت مهتمة، في تلك السنوات، بحدث استثنائي: فمحمد علي باشا، حاكم مصر، كان قد بدأ يبني في الشرق، على أنقاض السلطنة العثمانية، دولة جديدة كان مقدراً لها أن تمتد من البلقان حتى منابع النيل، وأن تسيطر على طريق الهند. وكان الإنجليز يعارضون ذلك بأيّ ثمن، ومستعدّين لكلّ شيء للحؤول دونه. في المقابل، كان الفرنسيون يرون في محمد علي الرجل المناسب الذي سيوقظ الشرق من سباته، ويبني مصرَ جديدة متّخذاً من فرنسا قدوة له، إذ كان قد أحضر أطباء فرنسيين، ومهندسين فرنسيين، حتى إنّه عيّن في هيئة أركان جيشه ضابطاً سابقاً من ضبّاط نابوليون. وكان طوباويون قد جاءوا يعيشون في مصر على أمل أن يبنوا فيها أوّل مجتمع اشتراكي، حاملين معهم مشاريع غريبة مثل مشروع شق قناة من البحر الأبيض المتوسّط حتى البحر الأحمر» (ص ١١٦).

إنّ هذا نصٌ تاريخي دقيق للغاية. وعندما اتّخذ الإنجليز والعثمانيون قرار تقويض التجربة المصرية، وجدوا في بلاد الشام، ومنها جبل لبنان، المكان الأفضل لتدمير الجيش المصري، فمهدوا لذلك بمختلف السبل التي يصفها معلوف بأسلوب تاريخي بحت فيقول: «بين ليلة وضحاها، ما عادت القنصليات كلّها تهتم إلاّ بهذه البقعة الجبلية التي ما شهدت من قبل هذا القدر من المرسلين، والتجار، والرسّامين، والشعراء، والأطباء، والسيّدات الغريبات الأطوار - إشارة إلى الليدي استانهوب - وهواة الأحجار الكريمة» (ص ١١٧).

لقد درس الإنجليز والفرنسيون جيّداً العنجهية التي تتحكّم بسكّان هذه الجبال، فاستفادوا منها إلى الحدّ الأقصى لبناء استراتيجية ناجحة تقود إلى تكبيد المصريين واللبنانيين معاً خسائر فادحة ولا تكلّف الإنكليز والعثمانيين والفرنسيين، بعد أن انحازوا ضدّ محمّد علي، سوى توزيع حفنة من المال وكميات من السلاح والذخيرة. أمّا اللبنانيون، فرغم معرفتهم الأكيدة بمضمون هذا الصراع، فقد كان زعماؤهم على استعداد تام لكي يلعبوا أدوارهم بعنجهية بالغة ستقود إلى تدمير بلادهم وتفجير الصراعات الداخلية الطوائفية فيما بينهم. وفي ذلك دلالة واضحة على استخدام الروائي أمين معلوف لعلم النفس الاجتماعي في كتابة نصّه التاريخي.

وقد وصف هذه الظاهرة بقوله: «كان أهل الجبل يغترون بأنفسهم. وعندما أدركوا، فيما بعد، أنّ الإنجليز والفرنسيين كانوا يتحاربون عندهم لئلا يتحاربوا مباشرة فيما بينهم، أصبحوا أيضاً أكثر اغتراراً بأنفسهم. فهذا امتياز مدمّر، لكنّه، مع ذلك امتياز!» (ص ١١٧). ويضيف معلوف: «كان هدف الانجليز واضحاً: تحريض الجبل على التمرّد على المصريين، وهو ما كان يجهد هؤلاء طبعاً في تلافيه، بمساعدة الفرنسيين» (ص ١١٧).

نتيجة لذلك كتب محمد علي إلى الأمير بشير الشهابي الثاني رسالة يطلب منه فيها الانضمام إليه. وعندما حاول أن يراوغ بعث إليه برسالة ثانية محرّرة كالتالي: «إما أن تأتي وتنضمّ إليّ مع جندك، وإمّا أن آتي أنا إليك، فأدكّ قصرك وأغرس في محلّه شجر تين» (ص ١١٨). ويعلّق معلوف على الموقف الذي أصبح فيه الأمير بشير، فيستخدم لوصفه صفة «المسكين»، فيقول: «ولكن، لنتفق على المقصود بكلمة «مسكين»: فقد ظلّ الأمير رجلاً مهاباً للغاية، يرتجف الفلاّحون والمشايخ لمجرّد ذكر اسمه، ولكن أمام الباشا (محمد علي) وممثّليه، فقد كان هو الذي يرتجف» (ص ١١٨).

هكذا تهاوت صورة «الأمير الأحمر»، أي بشير الثاني الشهابي. ورغم بقائه في السلطة، فقد بدأت صورته تهتزّ ومعها صورة محمد علي حتى لدى حلفائهما الفرنسيين. فيصف المعلوف تبدّل موقف فرنسا منهما بقوله: «كانت لدى قنصل فرنسا أسوأ فكرة عن محمد علي: «طاغية شرقي يحسب نفسه مصلحاً كي يخدع بسطاء القلوب في أوروبا» (ص ١٢٦).

ومع تبدّل موقف فرنسا من محمد علي، تبدّل موقفها أيضاً من حليفه الأمير بشير، وذلك في ظروف اندلاع حركة التمرّد الداخلي ضدّهما، وازداد معها القمع والإرهاب ضدّ السكّان الآمنين فقط لأنّ الجيش المصري، ومعه القوى اللبنانية التابعة للأمير بشير، عاجزة عن دخول المنازل التي يحميها القناصل الأجانب، وذلك استناداً إلى الامتيازات الأجنبية. وترد تعليقات مطوّلة لأمين معلوف عمّا إذا كانت تلك الامتيازات الممنوحة للأجانب تشكّل سدّاً في وجه الطغيان تضاف إليها «الامتيازات المفرطة المعطاة للعائلات الإقطاعية، والتي تمارس منذ أجيال على شعب مستسلم، وهي لا تخدم أيّة قضيّة كانت» (ص ١٦٤). ثم يخلص المؤلّف إلى الحقيقة التاريخية التالية: «إنّ ضبّاط حاكم مصر ما كانوا يستطيعون شيئاً ضدّ الدول الأجنبية، إلاّ التذمّر والشتم والشرب. أما ضد الشيخ، فبلى. إذ كان نتف شاربه أسهل من مس لبدة الأسد البريطاني.» (ص ١٦٤).

قد تطول اقتباساتنا للنصوص التاريخية الكثيرة الواردة في **صخرة طانيوس**. فهناك وصف للهزّة الأرضية المشؤومة التي وقعت عام ١٨٣٨ وتصدع قصر الشيخ من حيث هو تصدع للسيطرة الإقطاعية دون زوالها. وهنالك إشارات إلى الأوبئة، والأمراض المجهولة، والمواليد المشوّهة، والمجاعة، وعمليات الابتزاز، والضريبة التي باتت تجبى مرتّين في شباط ثم في تشرين الثاني. هذا بالإضافة إلى مضاعفة الرسوم على الأشخاص، وعلى الماعز، والطواحين، والصابون، ومصادرة الدواب، والإساءة إلى أبناء العائلات العريقة. لقد دعم المصريون بورجوازية محلية بغيضة جمعت ثرواتها بالسرقة، والسمسرة، وجمعت حولها قلّة من أهل السوء، والسكيرين الفاسقين الذين يحتقرهم معظم أهل الضيعة. (ص ١٧٣). فكان روكز، من حيث هو تعبير عن هذه البورجوازية الطفيلية الناشئة في جبل لبنان آنذاك، يطمح إلى المصاهرة مع أسوإ ما أنتجته الطبقة الإقطاعية المسيطرة والتي يعبر عنها الشيخ رعد، ابن الشيخ فرنسيس أفضل تعبير. وفي حوار بين روكز وطانيوس، يُبرز أمين معلوف هذا المنحى على الشكل التالي: «لا حاجة بنا إلى الشيخ المسنّ، فلدينا الوريث إلى جانبنا، لدينا

المستقبل». فيعلّق طانيوس بقوله: «كنت أظن أنّ المستقبل، بالنسبة إليك، هو زوال المشايخ». فيجيب روكز: «أجل، هذا اعتقادي الراسخ، ولن أغيّر فيه شيئاً. فالإقطاعيون يجب أن يزولوا، وسترى أني سأزيلهم. ولكن، أليست أفضل طريقة للاستيلاء على قلعة ما هي أن نضمن لأنفسنا حلفاء في الداخل؟» (ص ١٧٨).

يصف أمين معلوف ظاهرة روكز بأنّه «من مُحْدثي النعمة ككثيرين غيره من البورجوازيين أو المزارعين المغتنين» وهو يريد تزويج ابنته من «ابن بيت» ووريث عائلة إقطاعية (ص ١٨٠). إنّها صفات قبيحة لقوى بورجوازية طفيلية تدّعي التغيير لكنها تفتقر إلى المصداقية في نشأتها، وأسلوب عملها، وأهدافها، وتوجهاتها المستقبلية. وينحاز المؤلّف بشكل واضح إلى الإقطاعية القديمة التي يعتبرها أكثر أصالة وصدقاً وارتباطاً بمصالح الفقراء والدعاة والفلاحين الذين استمروا على ولائهم للشيخ فرنسيس، وخذلوا روكز وحليفه الشيخ رعد، وحملوا السلاح في وجه الأمير بشير والجيش المصري الداعم له.

وهناك وصف دقيق لما قام به الجيش المصري من تعديات، وسخرة، ومصادرة، وسرقة المنازل والمجوهرات وغيرها (ص ١٩٩). ومع مقتل البطريرك، وهروب طانيوس ووالده جريس إلى قبرص، كان أمين معلوف قد أنجز نصّه التاريخي ليدخل مجدّداً في عالمه الروائي. فتختلط آراء طانيوس بآراء الكاتب نفسه، وموقفه من الحرب الأهلية الأخيرة، ودعوة السلطة إلى ممارسة دورها كحكَم بين الطوائف لأنّ عدالة الدولة القوية ضمان لبقاء المجتمع وتماسكه وتطوّره. وفي حال عجزها عن ممارسة دورها كدولة قوية وعادلة، فإنّ تقاليد الثأر لدى الطوائف هي أقصر السبل لتفجير حرب أهلية جديدة. وهذا الجانب بحاجة إلى دراسة مستقلة تنتظر من ينجزها.

ملاحظات ختامية

تعتبر صخرة طانيوس، في الجانب الأساسي منها الذي سبق هروب طانيوس ووالده إلى قبرص، بحثاً تاريخياً معمّقاً حول أوضاع جبل لبنان في النصف الأوّل من القرن التاسع عشر. وقد أشرنا إلى قول المؤلّف في وصف كتابه هذا بأنّه بعيد عن الرواية إذا طبقت عليه مقاييس الرواية الغربية المعاصرة.

وهو، أيضاً، بعيد عن البحث التاريخي الأكاديمي إذا طبقت عليه مقاييس ذلك البحث، خاصة لجهة الاقتباس، والحواشي، والفرضيات، والاستنتاجات. أيّ أن **صخرة طانيوس** مزيج من البحث التاريخي والعمل الروائي الإبداعي معاً. فقد استخدم المؤلّف الأسطورة، والمرويات التاريخية، والإشارة إلى مذكّرات تاريخية اكتشفها لاحقاً أحد المؤرّخين الأكاديميين، والروايات الشفوية المتوارثة لدى أفراد العائلة والقرية، وتحديد التواريخ الواضحة، والإشارة إلى سنة الجراد، وسنة الزلزال، وتوصيف الأمير بشير الثاني بلقبه «الغول»، بدلاً من لقب آخر أطلقه عليه مارون عبود وهو «الأمير الأحمر» وغير ذلك.

أدوات البحث إذن ذات منحى تاريخي علمي واضح مع استخدام الأسلوب الروائي في الجمع بين توصيف الوقائع بشكل علمي دقيق، وتلوين الكتابة بالسرد الروائي الذي يبعد الكتاب عن جفاف الأسلوب الأكاديمي. وذلك يدلّ على أنّ أمين معلوف باحث علمي، تزود بثقافة تاريخية معمّقة فجاءت وقائع روايته أقرب ما تكون إلى الحقائق التاريخية المسندة. لكنه أيضاً روائي مبدع صاغ تلك الوقائع بأسلوبه المميّز وأدخل عليها الكثير من الوقائع المتخيّلة التي تجعل القارئ يعيش أجواء رواية تستند إلى التاريخ لكنها، بالتأكيد، ليست تاريخاً، ولا يطمح كاتبها إلى هذه الغاية، بل ينطلق من التاريخ المثبت بالوقائع إلى الدروس والعبر في محاولة جريئة لتقديم تلك العبر للّبنانيين اليوم، تاركاً مهمة الكتابة التاريخية للمؤرّخين المتخصّصين. فلبنان اليوم، لبنان الحرب الأهلية، حاضر بقوّة في رواية **صخرة طانيوس**. وما استحضار جبل لبنان في القرن التاسع عشر إلاّ من قبيل محاكمة الروائي لأصحاب السلطة الذين توارثوا الحكم في لبنان منذ ذلك الحين وأورثوا اللبنانيين سيلاً لا ينقطع من الصدامات الطائفية، والحروب الدموية، وفسحوا المجال أمام التدخلات الإقليمية وتدويل المسألة اللبنانية. بعبارة موجزة، يمكن القول إنّ أمين معلوف حرص على تقديم وقائع تاريخية مثبتة بأسلوب روائي إبداعي يكسر حواجز الزمان والمكان، وهما الركيزتان الأساسيتان في كتابة أيّ بحث تاريخي علمي موثق.

ومن نافلة القول إنّ هذا الامتداد للحدث التاريخي في الزمان والمكان شرط أساسي لإقامة التوازن بين التاريخ والرواية، بين التاريخ المكتوب والتاريخ المتخيّل. انطلاقاً من هذا التوازن الدقيق بين التاريخ والرواية في **صخرة طانيوس**، يمكن توصيف بعض السمات الأساسية للفكر التاريخي فيها وأبرزها:

أ - المكان

لا شك أن الصخرة هي البداية والنهاية، ومنها تتفرّع باقي الأمكنة المحيطة بها في جبل لبنان. فالصخرة واقع ملموس لا صخرة متخيلة، وهي معروفة لدى الأجيال المتعاقبة من القرية وصولاً إلى الروائي نفسه. وقد استطاع أمين معلوف إسباغ الصفة العالمية على هذه الصخرة بعد أن نالت روايته جائزة غونكور الفرنسية لعام ١٩٩٣.

تمتد الصخرة - الجبل باتجاه القصر المحلي، مركز السلطة الإقطاعية المتوارثة. ثم تتّسع باتجاه الجرد لإبراز علاقة المصاهرة بين العائلات الإقطاعية داخل الطائفة الواحدة والتي قد تتحوّل إلى علاقة جفاء وصراعات داخلية تنتهي بتدمير الموارد الاقتصادية للقوى المتصارعة. وتمتدّ كذلك باتجاه بكركي، مركز الطائفة المارونية في مرحلة تاريخية لم يكن فيها البطريرك قادراً على التحكم بقرار طائفته، بل ذهب ضحيةً للصدامات بين العائلات المارونية نفسها. ثم تمتد الصخرة أيضاً باتجاه السهلين حيث مركز القطب الإقطاعي للطائفة الدرزية، وحيث كانت العلاقة بين الإقطاعيين المحليين لاتزال في مرحلة الود المتبادل قبل أن تتحكم القوى الإقليمية والدولية بالقرار السياسي لجميع الطوائف اللبنانية. ثم تمتد الصخرة أخيراً باتجاه بيت الدين حيث مركز الإمارة الشهابية التي تحول حاكمها الأمير بشير الثاني إلى «غول» حقيقي يلتهم إنتاج اللبنانيين ويعمق الصراعات فيما بينهم تسهيلاً لإدارة حكمه الذي ارتبط تبعياً بالحكم المصري في بلاد الشام.

ب - الزمان

يؤكد أمين معلوف أن أحداث روايته تعود إلى عام ١٨١٢ لكنه ينقلها إلى عام ١٨٣٨ بهدف تحليل مرحلة تاريخية شديدة الخصوبة في مختلف المجالات.

فالزمن التاريخي الممتد سمة أساسية من سمات الرواية التي تتخذ التاريخ موضوعاً لها. وهكذا يمتد زمن الرواية إلى الأحداث اللبنانية لسنوات ١٩٧٥ - ١٩٩٠ حيث يتحوّل الماضي إلى حاضر واضح المعالم في رواية أمين معلوف، وتتبدّل أسماء القوى الإقليمية والدولية المؤثّرة في هذه الحرب دون تبدّل جذري في الثمن الذي دفعه اللبنانيون في القرنين التاسع عشر والعشرين من جراء التدخّلات الخارجية.

ج - قوى الصراع المحلية

وهي شديدة الوضوح في الرواية: صراع الفلاحين مع الشيخ فرنسيس، وصراع الشيخ مع أنسبائه مشايخ الجرد، ومع ابنه رعد، ومع الأمير بشير الشهابي، ومع الحكم المصري، ومع البطريرك الماروني، ثم انفجار الصراع في نهاية الرواية ما بين الموارنة والدروز بسبب الموقف المتردد لطانيوس في اتخاذ قرار بمعاقبة المتعاونين مع الحكم المصري، الذين تسبّبوا بقتل الشيخ الدرزي.. وهو ما قاد إلى الثأر الطائفي المستمرّ في تاريخ لبنان الحديث والمعاصر في ظلّ غياب دولة مركزية وقوية وعادلة.

وفي الرواية إشارات كثيرة وواضحة إلى الشرائح الاجتماعية في جبل لبنان آنذاك وهي: الفلاحون، الإقطاعيون، بورجوازية الحرير، رجال الدين، المثقفون، رجال العصابات...

ولا يجد الباحث صعوبة في فهم تلك الإشارات ودلالاتها الاجتماعية والطبقية كما يقدّمها أمين معلوف الذي يتّخذ موقفاً بالغ الوضوح من رموزها. فروكز تعبير عن طبقة بورجوازية هجينة ولدت من السرقات واستغلال النفوذ لدى الإقطاعيين، وارتبطت بشكل تبعي بالخارج عبر تجارة الحرير، وآمنت بالتغيير الشكلي في البُنَى الاقتصادية والاجتماعية مع ميل نحو المساومة والتحالف الطبقي مع بقايا الإقطاعيين. أما نادر البقّال (الأصح المكاري) فهو مثقّف غير واضح المعالم، يتمتع بإيجابيات كثيرة منها جمع الكتب والمخطوطات، ويتقن عدّة لغات، وعلى علاقة طوباوية بأفكار الثورة الفرنسية، ويحلم بولادة جيل من المثقفين اللبنانيين القادرين على التغيير الجذري؛ إنه رمز لشريحة اجتماعية من المثقفين المهمشين الذين يتقنون فن الكلام أكثر مما يتقنون فن التنظيم والعمل النهضوي.

بقي أن نشير إلى طانيوس، بطل الرواية، الذي يعتبره المؤلّف رمزاً لطبقة ولدت مشوّهة من زواج غير شرعي بين الإقطاع وعامة الشعب. فهو منبوذ بين زملائه منذ صغره، وقد تسبّب في نزاع داخل العائلة الإقطاعية المسيطرة، وفي نزاع مع البطريرك الماروني بسبب انتسابه إلى مدرسة القس الإنكليزي، وفي نزاع مع روكز البورجوازي الذي رحّب به في البداية ثم رفض تزويجه ابنته على أمل أن يَعْقُد المصاهرة مع ابن الإقطاعي، فأسفر النزاع عن مقتل البطريرك نفسه. وعندما تسلّم طانيوس الحكم لأيام معدودة في القرية عجز عن اتخاذ موقف يمنع انفجار الحرب الطائفية فاختار طوعاً طريق الهجرة إلى الخارج وتحوّل إلى رمز لطبقة هجينة، غير واضحة المعالم، يشدّها حنين دائم إلى الهجرة.

ان قراءة متأنية لهذه الجوانب الأساسية من الفكر التاريخي في **صخرة طانيوس** تؤكّد بالملموس كيف أن الروائي أمين معلوف قد انحاز بوضوح تام إلى رمز الطبقة الإقطاعية، الشيخ فرنسيس، على الرغم من السلبيات الكثيرة التي نعته بها. فهو زعيم حقيقي، يعيش آلام الناس ومشاكلهم، ودفع الثمن غالياً بسبب مواقفه. كان يحلم ان يكون وريثه الشرعي متنوراً حتى يتمّ انتقال السلطة إليه بشكل طبيعي. لكن ابنه الشرعي تمسك بالذهنية الإقطاعية ولم ينفتح على ثقافة العصر. ومع ذلك، فالممارسات التي قام بها روكز، كممثّل لبورجوازية الحرير، جعلت الناس يلتفون مجدّداً حول شيخهم القديم ذي التقاليد المتوازنة، بإيجابياتها وسلبياتها. كما أنّ الحفاوة البالغة التي استقبل بها طانيوس من قِبَل ابناء قريته لم تكن في محلّها. فقد كان ضعيف الشخصية، مشتّت الذهن، يميل إلى الهروب من مواجهة الأزمة المستفحلة على غرار ما تقوم به الدولة اللبنانية، منذ نشأتها، في الدوران حول الأزمات وإبقائها دون حلّ فتنفجر بشكل اكثر دموية.

***

في الختام يمكن القول... إنّ **صخرة طانيوس** هي مزيج إبداعي بين التاريخ والرواية، بين أحداث التاريخ وعبرها، بين الماضي والحاضر، بين القدرة على التوثيق العلمي الدقيق والتخيل والإبداع، بين النصّ المكتوب والنصّ المضمر، بين حضور المؤرّخ في الفرضيات والاستنتاجات العلميّة وحضور الراوي في تفاصيل الوصف الروائي، بين تكثيف الايديولوجيا في النصّ التاريخي وكشف الزيف الايديولوجي الكامن في الممارسة السياسية. لقد منحنا أمين معلوف في **صخرة طانيوس** لذّة امتلاك معرفة تاريخية معمّقة عبر التكثيف النظري لرموز القوى الاجتماعية السائدة في جبل لبنان آنذاك، وكسر حاجز الزمن بين الماضي والحاضر بحيث يستطيع القارئ امتلاك معرفة علمية عن الرموز السياسية المسيطرة على لبنان اليوم، وإظهار عجزها عن بناء لبنان الغد فيستمر سيل الهجرة إلى الخارج ويستمر معه حنين العودة إلى الصخرة - الجبل - الوطن.

يموت لآخر أرض

غالية خوجة

وشموساً تغتصبين،
- أراها -
ويحاصرها.. سَهَرٌ قتّالٌ في وجهي
وكذا قلبي..
فاحترزي.. من كونكِ طاغيتي
فَهَلاكي يسبح في عينيكِ
وفي عنقي..
أتقلّد شعركِ وَشْماً
وأعلّقُ أوّلَ حرفٍ
من صاعقتي
أيُّ الأمواج،
وأيُّ الأرواح،
وأيّ الأمْواتِ، تحبّين..؟
أتخافينَ على الوردِ
وقد أفرغَهُ الرّعبُ من الموسيقا
أم تفْضينَ إلى باهلةِ اللّيلِ
بأنْ تأكل مصباحي..؟
أحلف أنكِ تختلطين عيوناً..
وجنازاتٍ..
وأصابع
أحلف أنّ الجسد الأزرقَ،
في الوطن الغائبِ..
يقفز بعضَ شظايا
في حُمّايَ الكبرى...

**

قافلةٌ.. من غيم ناريٍّ هطلَتْ
فتبسّمتُ لجرحي
أبدأُ منهُ،
نشيدَ الموت الغجريِّ
وأبحث عن شيءٍ لا يشبههُ..
كالبرق أراهُ،
وأقفلُ طيفي
هو لا أعرف كيف يضيءُ الأرضَ،
وكيف يعودُ من المنفى
لا أعرف من أين تجيئينَ،
هو العرسُ.. بأنْ تَزْدَحمَ الرّاياتُ
قريباً من قبري...

**

صمتٌ.. ودقيقةُ موتٍ
في قنبلةِ الحُبِّ..
ينتحرُ الشّاعرُ في شَطْحةِ كَشْفٍ
ويظلّ يموت لآخر قُبلةِ حزنٍ في دَمِهِ
ولآخرِ رفضٍ في القمر المغتالِ
يظلُّ
يموتُ
لآخرِ أرضْ...

* .. * .. *

حلب (سوريا)

عيسى فرج

أغنية الحب الآتي

تأتينَ عَبْرَ الدمعِ أغنيةً نبيذاً

مثلَ طعمِ القُبلةِ الأولى

كزيتٍ من عصيرِ الشمسِ

كالصبحِ الذي يبقى

يلوّنُ حبةَ القمحِ الصغيرة

يستردُّ منارةَ اللهبِ المقدّس

شكلَ أشجارِ الصنوبرِ

لحنَ أحزانِ السواقي

والمواويلِ التي ترتاحُ فوقَ العشبِ

والطَلِّ الذي ينسابُ مثلَ الشوقِ

في فرحِ الربيعْ

***

تأتينَ عبرَ الريحِ ألحاناً وخبزاً

غيمةً خضراءَ، وهجاً من غبارِ الطّلّعِ

بَوحَ حمامةٍ

ولعاً من الحبِ، اشتياقاً، رعشةً

سفراً إلى المجهولِ

أفراحاً وحزناً

دفقةَ الأملِ المخبّإِ في بقايا الفجرِ

ألوانَ العذارى

رحلةَ النسيانِ.. أوجاعَ الهوى

أنغامَ رائحةِ المطرْ

***

تأتينَ عبرَ القلبِ عاشقةً

وتنهارُ الحواجزُ.. تلتقي الأيدي

ويحترقُ الصقيعُ على الشفاهِ

وتزهرُ القبلُ الجميلةُ

يختفي الوحلُ المذلُّ

ويستفيقُ الدفءُ.. ترتعشُ الحياةُ

يصفّقُ الزمنُ الذي يأتي

رحيقاً.. قبلةً بيضاءَ

عاريةً من الزيفِ المدنّسِ

والرياءْ

***

تأتينَ عبرَ الموجِ حافيةً

ملوّحةً بنورِ الفجرِ

تنتشرينَ في رحِمِ الصخورِ

تنظّفينَ الشاطئَ المملوءَ بالأقذارِ

تلتقطينَ أوجاعَ الرمالِ

وكفُّكِ المدودةُ الملأى بحُبِّ البحرِ

تمسح أدْمُعَ الباكينَ

تزرعُ حبةَ الملحِ الندية في العيونِ

تطهرُ الضعفاءَ

تقتلعُ الطحالبَ، من صدورِ الخائفينْ

***

عودي إلينا، دوحةً في الجردِ

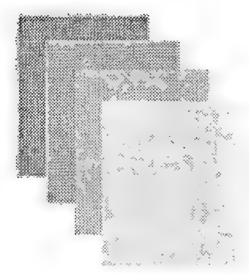
عرسَ سنابلٍ خضراءَ

تملأُ بيتنا، فرحاً ودفئاً

لقّحي أزهارنا الصفراءَ
ردّي لونَها
مدّي يديكِ إلى الجذورِ
وعمِّديها، واسكبي ماءَ الحياةِ
وطمئني النحلاتِ
أنّ رحيقَها المسروقَ، آتٍ
علّميها
كيف تحمي شَهْدَها
وتصيحُ في وجهِ اللصوصِ
تثورُ، تطلقُ نصلَها المسمومَ
أيامَ الحصادْ
***
ردّي الجَناحَ
إلى الفراشاتِ التي غابتْ
طويلاً
وامسحي الجُرحَ المندّى
فوقَ هامتِها
فشقّ النورِ يُقبلُ من بعيدٍ
والخفافيشُ التي اختبأتْ
ستظهرُ
ترتمي هلعاً
ويُحرقُها الضياءُ
***
محبوبتي، قلبي ولوني
لحنَ أوتاري، وذاكرتي
صباحي عندما يأتي المساءُ المرُّ
صوتي حينَ تُقتلعُ الحناجرُ
خَمرتي يومَ الكرومِ تضيعُ
في بطنِ الثعالبِ، والنواطيرِ الذئابِ
وينبتُ الصبّارُ في حقلي
ويختنق الغناءُ
***
يا حبِّي الآتي وصحوي
عندما أغفو على ريشِ النعامِ
وانتشي
وأطيرُ، يحملني بساطُ الريحِ
أنسى
أنني طينٌ جُبلتُ من الترابْ
***
عودي لنا أحبيبتي
عودي هواءً ينعشُ الأنفاسَ
أو عودي لهيباً.. شوكةً صمّاءَ
تغرزُ في الجباهِ
لَعلّنا
نتذكّرُ الآلامَ في أفراحِنا
والقيدَ في تَرحالِنا
والجوعَ
في الترفِ المكدّسِ
في موائدنا
***
عودي إلينا علقماً
فأساً تمزِّقُ جلدَنا
حجراً يحطِّمُ عظمَنا
فلربما، قد نستحي
نَحْني رؤوسَ الذُّلِّ
نخجلُ
نطردُ الأشباحَ من أجسادِنا
نصير مقالعاً، غضباً
سهاماً مُرّةً
نبني قِلاعاً من كرامتِنا
ونحمي خبزَنا المسروقَ
نُعملُ سوطَنا المصنوعَ من وترِ القلوبِ
من المحبةِ
من دموعِ الصامدينْ
***
يا حلوتي
عودي إلينا
قد نسينا الحُبَّ والأشواقَ
اتركينا في بحارِ الملحِ، نغرقُ
ندفنُ الصدأَ المعمَّرَ في حنايانا
ونَبرأُ
ثم عودي
واعشقينا

دمشق





أدب جديد.. بأيّ معنى؟

أمجد ريّان

(١)

في الوقت الذي تدور فيه مناقشاتٌ واسعة بين المثقّفين حول قضايا «ما بعد الحداثة»، لا نستطيع أن نجري مقارناتٍ مباشرةً بين إنجازاتنا الإبداعية، والإنجازات الفكرية والإبداعية التي طُرحتْ في الغرب بهذا العنوان نفسه. ولكنّ الإحساس العام بسقوطِ الكثير من المنظورات الأيديولوجية والفكرية سيجعلنا نفكّر بعمق في تغير الحياة، وفي تغيُّر الأنماط الثقافية والإبداعية.

إنّ وضع المعرفة يتغير، ولكن بنسب متفاوتة بين المجتمعات المختلفة اليوم. ومن هنا ينشأ التفاوتُ الزمني العامّ الذي لا يمكّننا من رسم لوحة كلية دقيقة، وسنضطر إلى التخمين في كثير من القضايا والمشكلات في سياق التحوّل العام.

ويكفينا أن نشير مثلاً إلى أنّ المبدأ التقليدي الذي يرى أنّ اكتساب المعرفة لا ينفصل عن تأهيل العقول قد صار مبدأً مشكوكاً فيه. بل إنّ علاقة موردي المعرفة ومستخدميها اليوم قد تميل شيئاً فشيئاً إلى اكتساب الشكل الذي اتخذته علاقةُ منتجي السلع بالسلع التي ينتجونها ويستهلكونها، عنيتُ: شكلَ القيمة.

(٢)

إنّ قراءة عابرة لكتاب **خيوط على دوائر** الذي ضمّ مجموعةَ قصص قصيرة لكتّاب ينشرون أعمالهم لأوّل مرّة: [أحمد غريب - أحمد فاروق - علاء البربري - نادين شمس - وائل رجب - هيثم الورداني] ستشعرنا على الفور بأنّنا بإزاء حساسية كتابة مختلفة. وبغضّ النظر عن قيمة الكتاب، ومدى ما قدّمه من إنجاز، فنحن على الأقل أمام كتابة تختلف نوعياً عن السابق، كتابة تؤسّس لحساسية فنية مختلفة، وتبشّر بقيم ثقافية وحياتية وكتابية تولد، في مقابل قيم أخرى في سبيلها إلى الزوال.

تنتشر اليوم وبشكل تدريجي اتجاهاتٌ كتابيةٌ جديدة، لعلّ الكتّاب الحديثي العمر هم أصفى مَنْ يمثلها، وإنْ كانت تبرز أيضاً في كتابات الأجيال السابقة بشكل أو بآخر.

النصوص الجديدة تبدأ من خلال نسبية معرفية ترفض المرجعيات التقليدية، والكاتب اليوم يبحث عن حيادية الأشياء، يُحْيي الجسدية والحسيّةَ العالية، ليختبر إمكانيات التوجّه نحو منطق جديد يعبّر عن شهادته الخاصة على تجربة مختلفة في الحياة والفنّ.

إنّ حالة من الإحساس بحصار خانق وشعور بالقهر هي ما تسرده هذه الكتابات، ويطرح «علاء البربري» هذا القهر بشكل بريء، وهو يصطنع السذاجة بإزائها لكي يؤكّد المفارقة.

كلّ تفاصيل الحياة واقفة بالمرصاد لتعطيل أيّ فعل آدميّ حتى لو كان شديد البساطة؛ فحتّى لو أراد المرءُ أخذَ دُشّ فإنّ بالوعة المجاري تنسدّ بسرعة، فيكتفي بغسل الشعر، وتمرير يده المبلّلة على الوجه والرقبة والجزء العلوي من الصدر.

ويواصل البربري طرح مفردات القهر في قصّته «كراكيب» التي توحي بأنّ الوجود كلّه مجرّد كراكيب، فيتحدّث عن خوفه من أن يرفته رجل الأعمال على الرغم من أنّه يسخّره بإرساله إلى مشاويره القذرة، ابتداء من شراء قروش الحشيش إلى الاتفاق مع خادمات المناطق الراقية، وتحصيل المديونيات من السوق. وينهي الكاتبُ القصةَ بأحلام اليقظة الخائبة، فيتخيّل نفسه نائماً في المصيف، يأكل ويعوم ويلعب.

إنّها حالة من الحصار والقيد، يحلّ فيها «أحمد فاروق» مشكلته عن طريق التخيّل أيضاً، فيتخيّل في بداية قصّته، وعنوانها «حكاية عن صديق»، مجيءَ اليومَ الذي يتعلّم فيه الرقص، وأنّه سيرافق فتاة شقراء جميلة من بلد لا يعرف العيب ولا الحرام. ويظلّ الكاتبُ يرصد بشكل متوازٍ القيودَ الأخلاقية من جهة، والاحتياجات الجسدية والحسيّةَ التي يحن إليها جسدُهُ الشابُ من جهة أخرى.

هناك معاناة شديدة تفضي إلى حالة من الاغتراب الشامل يجسّدها «هيثم الورداني» بشكل مباشر في قصّته «اختفاء الشخص» من خلال هذه القذارة التي تغطّي المكان، والنّاس الكسالى في محطة القطار، لا ينظر أحدهم في وجه الآخر. وينتهي العمل بافتقاد حقيبته، واختفاء البشر جميعاً من المكان، وعدم القدرة على اللحاق بالقطار، والإحساس بالوحدة الشديدة، وعودته إلى النقطة التي بدأ منها، وكأنّ شيئاً لم يحدث أصلاً.

وتجسّد هذه الأعمال مواقفَ عينيةً محسوسةً بشدّة، لا مكان فيها للغيبي أو للميتافيزيقي، أو الخيالي أو التركيبي. ويصدّر وائل رجب قصةً له بمقولة پول ڤاليري: «على الفنّان الحديث أن يضيّع ثلثيْ وقته في محاولة رؤية المرئيّ، وعليه ألاّ يرى اللاّمرئي».

السخرية الشديدة أداةُ انتقاد لكل ما هو مستتب على كافة

يغزو الكاتبُ والقارئُ معاً النصَّ الجديد، كما لو كان الفنّ جزءاً عضوياً مِن الحياة!

الصُّـعُـد. وقصـة وائل رجب «الدود والديدان» سـيـرةٌ ذاتيـة فاضحة، تركّز على عمليات الجسد، بدايةً من ابتلاع الطعام حتى خروجه من الجسد الذي هو أسطوانة دودية ملتهبة بالدبابيس الحارقة من الخارج. يجسّد الكاتب هزلية الحياة، ويحول التفاصيل الصغيرة إلى تناقضات مضحكة وعبثية، وها هي أمّه تضع الخضـراوات في الخـلاّط لتـصنع له الطعـام فيتحوّل المخلوطُ إلى عجينة سميكة يمكنها أن تلصق أيّ كائن بشريّ بكرسيّه.

وتشير هذه الأعمال أيضاً إلى حسّ إنسانيّ جديد، يوحّد بين البشر جميعاً، ويؤثّر في معنى الهويّة التي أخذت طابعاً جديداً. وها هو علاء البربري في بداية قصّته «عبقرية»، بعد أن شاهد فيلماً إنجليزياً في برنامج أوسكار التلفزيونيّ، يقف على كرسيّ الطقم الجديد، ويصيح بإنجليزية واضحة: «هذه هي حياتي». كما تتكرّر رموزٌ بعينها لتؤكّد الدلالة نفسها. فالجيتار الكهربائي الذي تعلو صرخاته من الكاسيت في هذه القصّة نجده عند «نادين شمس» في قصّتها «Love Story» يتجاوب مع مـوسـيـقى الروك، حتى يهـتـزّ كلّ شيء: الزجـاج والكتب والأوراق والجسد.

إنّ حسّاً عالياً بالصورة يجتاح هذه الكتابات، في زمن يمجّد الصورةَ بشكلٍ جنوني. وفي قصّة أحمد غريب «العنوان متروك للقارئ (...)» نجد بنات كثيرات، عاريات، ينظرن إليه بشـبـق، ولكنهن لسن إلاّ صـوراً؛ فـهـو يتـعـامل مع صـور بالأساس.

والجسد في هذه الأعمال، يختلف جذرياً عمّا عرفناه عن الجسد في الكتابات السابقة؛ إنّه الجسد الجديد الذي تطرحه «سيمون» في قصّة أحمد غريب، ويطرحه شعورُ الفتيات بأنّهن صرن في وضع أخلاقي جديد.

وفي مناواة لإحساس الإنسان بمحاولات محو الجسد عبر مختلف طقوس الحياة، تسعى الكتابات الجديدة نحو مفهوم جديد للجسد، بعد أن نسي الإنسانُ جسده طوال حقب زمنية فائتة. وتكشف نادين شمس، في قصّتها المشار إليها سابقاً، عن لحظة مهمّة في هذا السياق؛ فقمّة التواصل الجسدي، أو التحقّق الجسديّ، تتقاطع مع الخيانة، وكأنّ التحقّق والخيانة شيء واحد.

الجسد في هذه الكتابات يريد أن يستعيد حضوره، وأن يستعيد تلاحمه مع الذات التي افتقدته طويلاً.

يجسّد الكاتب هنا أشياء الوجود، يعانيها مادياً وحسيّاً، بل يريد أن يسيطر أيضاً على عملية الكتابة ذاتها. وهناك محاولة لإشراك الكاتب والقارئ في النصّ؛ فهما يغزوان النصّ الجديد، ويتفاعلان مع الأحداث معاً، ويتناقشان حولها، كما لو كان الفنّ جزءاً عضوياً في الحياة. وفي قصّة «السيدة الجميلة الأخرى والسيد المحترم في المقهى العتيق» لأحمد فاروق يقحم الكاتب نفسه على القصّة. فهذه قصّة تقليدية عادية لعشيقين يلتقيان بعد انقطاع، ولكن الكاتب يتقمّص سمت الراوي الذي يدخل بدوره كشخص ثالث فيجلس بالقرب منهما في المقهى نفسه، يراقب حركاتهما بدقّة، ويصطنع إخلاء مسؤوليته عما سيحدث له.

ويناقش وائل رجب القرّاء في قصّته «الدود والديدان» ويحكي لهم عن انبعاج طرف اصبع قدمه اليمنى الصغير، ويضعه فوق المائدة ليريهم إيّاه. وفي قصّة «المثلة والغجرية» يخاطب القرّاء أيضاً ويحدّثهم عن «صديقنا الذي حدّثتكم عنه سابقاً» وهكذا.

تدفع هذه الكتابات الذهن إلى الأشياء الصغيرة التفصيلية كما لو كان الكاتب ينوي أن يبدأ الحياة من جديد. فالأشياء في قصة «سكة حديدية خطرة» التي كتبها هيثم الورداني ووائل رجب معاً تشعرك بالتفاصيلِ الجزئية، حيث نقطة مركز في البطانية تنبع منها كلّ الخيوط، وقطارة ممتلئة باللبن لإرضـ القطة الصغيرة التي تموت، ونجوم تكون شكل مغرفة وهكذا..

وتشـتـمل القـصص كلّها على تفـاصـيل صـغـيرة شـديدة الواقـعـية، محـايدة دون أيّ تركيب سـابق، الأمر الذي يوحي بطزاجتها وتفاعلها بشكل متجاور لا متداخل.

الأحـداث الصـغـيـرة الجـزئيـة في قـصّـة نادين شـمس «الداخل.. الخارج» تربط بينها عبارة سينمائية متكرّرة، توحي في الوقت نفسـه بمعنى مـضـادّ للترابط هي عـبـارة «تلاش تدريجي». وفي قصّة «اختفاء الشخص» لهيثم الورداني نجد الأشياء مشتّتة متباعدة لا يوحّد بينها سوى الذباب والاتّساخ، رغم ما توحي به كتابة هيثم بالاتصال السردي. ولكنّ المزيد من التجزيء وَوَضع الميكروسكوب على أصغر التفاصيل سيظلاّن الملمح الأساسي لهذه الكتابات.

(٣)

انقضى ربع قرن منذ بداية تجربة شعراء السبعينات في مصر، وهي التجربة التي تميّزت بمناخها الرسولي، وعملت على تكثيف اللّغة الشعرية، وطرحت منظورات بنيوية متعدّدة داخل النصّ الواحد، وطرحت أيضاً قضيّة الإيقاع الذي لا يشمل كافّة الأنشطة الموسيقية فحسب، بل يتقاطع مع كافّة مستويات النصّ الشعريّ بحيث تصبّ كلّ هذه الأنشطة في منطق التعدّد، واتّساع فضاء تأويل النصّ.

وتبدأ الآن بالفعل حساسية شعرية جديدة، تختلف عن التجربة السابقة اختلافاً جذرياً. ولعلّ الشعراء الحديثي العمر اليوم، الذين لا تزيد أعمار معظمهم عن الخامسة والعشرين، يمثّلون في إنتاجهم أصفى نموذج يمثّل الكتابة الجديدة.

ولكن هذه الحساسية الشعرية الجديدة إنما تتوغّل حتى

النص الشعري الجديد يُحْيي الجسدانية والحسّية العالية، ويفتّت الكيانات الوهمية التي سيطرت على الذهنية الإبداعية السابقة

في تجارب هؤلاء الشعراء الذين مثّلوا بأنفسهم المراحلَ السابقة في تجاربهم الشعرية التي طرحت أخيراً.

بَحَثَ شعراءُ السبعينات عن الكيفية التي يدلّ بها النصّ على الرؤية الشعرية، وأكّدوا اهتمامهم باللّغة، وبقدرتها المجازية كأساس في الفعل الإبداعي؛ وتجاوزوا المعنى الحصري واستخدموا الإيماءَ والإيحاء، والفضاء اللعبي، واعتمدوا الاستعارة المدهشة الكثيفة.

أمّا الآن فيخرج إلى الساحة شعراء جُدُد، تمّ التعريف بنصوصهم بشكل واضح في مجلّتين مستقلّتين هما: **الفعل الشعري** في عددها الثاني، **والجراد** في عدديها الأوّل والثاني. وكان أبرز هؤلاء الشعراء الجدد: محمد متولي، أحمد يماني، ميلاد زكريا يوسف، ياسر عبد اللطيف، شحاتة العريان، هدى حسين، بهاء عواد، هيثم الشواف، علية عبد السلام، غادة عبد المنعم، سمير مندى وغيرهم. وقد تميّزت قصائدهم جميعهم بقدرتها على إحداث انقلاب جماليّ غيّر مسارَ القصيدة الشعرية، التي لم تعد تبحث عن التعدّد، ولا عن المجاز اللغوي، بل تبدأ من نسبية معرفيّة ترفض أيّة مرجعية فكرية أو جمالية تقليدية. إن قصيدتهم تبحث عن حيادية الأشياء لكي تصنع معرفةً جديدة؛ قصيدة ترفض المنظورات الفكرية التي بدأت تنهار وتتوارى وتثبت عدم جدواها وعدم تفاعلها مع الواقع.

النصّ الشعريّ الجديد يحيي الجسدانية، والحسيّة العالية، ويفتّت الكيانات الوهميةَ التي سيطرتْ على الذهنية الإبداعية السابقة. إنّ الشاعر الجديد يريد أن يقطع صلته بقنوات المعرفة الشائخة، ولا يخجل من إعلان عدم معرفته، ويصنع نصّاً تتجاور معطياته لتصنع مشهداً يخلو من العاطفة الحارّة التي تميّزت بها التجارب السابقة، ويخلو من الإيمانات، سواء أكانت إيمانات معرفية أم إيديولوجية أم جمالية، وصار يطارد المسلّمات، ويخترق المطلق.

وتشير القصيدة الجديدة التي أُطلق عليها اسم «قصيدة التسعينات» إلى هذا التوجّه المختلف، لتعبّر عن حاجات جمالية وثقافية يتطلّبها واقع جديد، تغيّرت فيه المرجعية الاجتماعية والثقافية عمّا كان سائداً من قبل.

القصيدة الجديدة اليوم تحطّم جَذر التصديق الذي لا يتسرب إليه الشك، قصيدة تنقل لنا الجزئيّ والنسبيّ من خلال التفاصيل الصغيرة المعيشة واليومية بشكل مباشر. لقد تحوّل البحث عن التعدّد إلى بحث عن الحيادية؛ فالشاعر الجديد يريد أن يسأل الأشياء، لا أن يركّبها بجملتها. القصيدة الجديدة إذن هي قصيدة شك يرفض كلّ يقين.

لا يصارع محمّد متولي اللّغة، بل يحاول أن يثبت سهولتها. وهو لا يعمل على تجديد اللّغة، بل ينطلق من تصوّر مضاد. ولا فرق عنده بين العاميّة والفصحى والإفرنجية. تمتلك قصيدته حسَّ السرد الذي يمجّد اللحظة التي تمتدّ فيها أصابعه للكتابة. يقول في سياق رفضه لقصيدة التفعيلة: إنّ التفعيلة «جزء من التفعيل في الحياة عموماً. فقصيدة التفعيلة لا تعتمد على رسم صور مكتملة؛ الصور فيها جزئية ومتقطّعة، ويؤثّر ذلك على الرؤية، وله ارتباط وثيق بالغنائية، حيث يكون المرء في حالة انفعالية متأجّجة فلا تستطيع أن ترصد حالة ما بشكل جيد.. وإمكانية التصوّر الواعي تتوفّر أكثر عندما يغيب الجانب الغنائي الذي يمنع الشعر من رؤية أمور كثيرة قد تكون في غاية الأهمية، وبسبب أنّه لا يستطيع اقتحامها يتركها». ويرى محمّد متولي أنّ الشعر لا يجب أن يرتبط بتقاليد كتابة الشعر، وأنّ تراث الشعر هو أحد أسباب أزمته الراهنة:

فلينتظر الزمن قليلاً
حتى تنتهي من تدوين مذكراتها، واستبدال عدساتها القديمة
ستكتب شيئاً ما عن الصوت المتلاحق للأبواب
التي صُفِقت في وجهها
وعن نفسها وهي تدخل في درقتها وتبكي وحيدة
وعن عريها الآن وهي تبدو لعاشق السلاحف
– من نافذته البعيدة –
نقطةً صغيرة على الرمل
تدحرجها شيئاً فشيئاً
أمواج الشاطئ

«بعد ٥٠٠ عام من التجوال»

أمّا الشاعر ميلاد زكريا يوسف، فينجح كثيراً في التعامل مع المفردات البسيطة بشكل شديد الحيادية والشبقية معاً. يلتقط عناصر شديدة الألفة، لكنها تدهشنا، بسبب شجاعة الشاعر وقدرته على إدخالها في المنظومة الشعرية. ومن الممكن أن نجد مفردات من مثل «الزغطّة والدبدوب القطنيّ ودورق العصير وختم النسر والستارة المشمع» وغيرها من مفردات شديدة الطزاجة والقدرة على طرح إحساسات ومعان لم يعهدها متلقي القصيدة التقليدي. كما أنّ ميلاد في علاقته بالمرأة لا يجعل منها أسطورة في القصيدة، ولا يجعلها تتحمّل معانيَ متعدّدة أو كياناً جمالياً تتعدّد دلالته، بل هو يريد أن يطرح المرأة الواقعية كما هي، ينقل بالضبط إحساسه بها في اللحظة المعينة التي التقى بها فيها، ويريد أن ينقل اللحظة التي طبعت فيها شفتاها المبلّلتان بالروز والكاكاو قبلةً على المنديل الأحمر. إنه يبحث عن حيوية اللحظة وبكارتها ورائحتها النفاذة. كما أنّ الشاعر يحتفي باليومي والعابر والبسيط حيث تكون الشهادة الحقيقية من خلال مفردات صغيرة تبعث برائحة الوجود الطازجة البكر قبل أن تشوّهه منظوراتٌ فكرية جاهزة ومستتبة:

ومثل عاشقة تقليدية
طبعت شفتيها المبلّلتين بالروز والكاكاو
على المنديل الأحمر

وبرشاقة طفل عابث

تهتف بي: أحبّ هذا الدبدوب القطني

عندها سأحاول أن أمسك بالأنا المنتفخة في رأسها

وكلّما تزايدتْ حلقاتُ المتفرّجين على أعضائها

تطمئنني بضغطة قوية على يدي

وتضربني بكوعها،

كي أرتاح من نوبة الزغطة

إنها لا تدخن كمتمرّسة

لكنها على ما يبدو

انتزعت سيجارة من حلق النّاس.

«المرأة الأخيرة»

أما الشاعرة هدى حسين فهي ترصد حسّاً كوزموبوليتانياً يستطيع أن يرصد ملامح المعابد في ديانات مختلفة، واحتفالات وتقاليد وسلوكيات من بقاع مختلفة، فنجد معاني عن العادات الصينية لاجتذاب الأكل، وتاريخ الأواني، والبيض النحاسيّ، وسقوط الحضارات، الأمر الذي يشي بحسّ يريد أن يوحّد الكائن الإنساني. وفي قصيدتها «العجائز» ترى في الشيخوخة براءةً ترتدّ إلى الطفولة في دورة حياتية قد تبعث على السخرية؛ والسخرية بدورها وجهٌ من أوجه زعزعة المسلّمات ورفضٌ لها.

وتطرح الشاعرة عليّة عبد السلام حسّاً أليماً باللاتواصل والانقطاع عن الكون وعن الواقع وعن الإنسان، تطرح الفجور البريء مليئاً بحيوية الوجود لكي تحطم الثّبات والخمود، وتحطّم القيم المستتبة الشائخة، رافضةً المعرفةَ في قنواتها المستهلكة المفتقدة لكلّ قيمة:

سأشعر بمتعة الانفصال

عن الأخلاق

وكلّ نفايات الإدراك والوعي

سأخلص لنفسي

«سأكون صريحة للغاية»

والشاعرة غادة عبد المنعم تحوّل تجربة الجنس إلى تقاطع مع مفردات الوجود، يحيلنا على تساؤل عن الفراغ الأونطولوجي الذي يسقط فيه الإنسان في ظلّ ظروف جديدة تتحلّل فيها القيمُ الكبرى في مرحلة مفصلية بين التئام المنظورات العقلانية من جهة ثم سقوطها من جهة أخرى تحت وطأة صيرورة الوعي الجديدة:

امرأة محرومة ترتدي ملابس ثقيلة

تحكم للغطاء حولها

تعلّق على جدار حجرتها

صورة لامرأة عارية

وتقول: حتى لا أنسى ملمسي

«امرأة»

يحاول النصّ الجديد أن يؤسّس تصوّراً مختلفاً يزعزع أسس الخطابين الفكري والإبداعي السائدين، ونحن هنا بإزاء رفض للمرجعية الجمالية المطلقة التي تجري ضمن النظام اللغوي في القصيدة السابقة.

اللغة الشعرية الجديدة لا تكفّ عن تفكيك ذاتها لأنّها تنتمي إلى النظام اللغوي القائم على حضور المعنى المتشكل قبل اللغة لا بعد تشكّلها. الشعراء السابقون يحفظون النصّ في تشكيلات جمالية تحميها من التاريخ، والشعراء الجدد يلتحمون بالتاريخ الحيّ في رموزه الجديدة المليئة بحسّ الآهة الحقيقية التي نكاد نسمعها خلف الكلمات.

●

إنّ قوساً جديداً للكتابة يتمّ فتحُهُ الآن بقوّة في حياتنا. وملامح الكتابة المختلفة تشكّل - باجتماعها - تياراً جديداً يخترق اليقين الأدبي السابق، وتفتح الطريقَ نحو شهادة مختلفة نوعياً في رؤيتها وفي أدواتها.

القاهرة

المصادر:

١ - احمد يماني: **شوارع الابيض والاسود** - القاهرة ١٩٩٥.

٢ - محمد متولي: **حدث ذات مرّة ان** - رياض الريّس للكتب - لندن ١٩٩٢.

٣ - ياسر عبد اللطيف: **ناس واحجار** - القاهرة ١٩٩٥.

٤ - أحمد غريب، احمد فاروق، علاء البربري، نادين شمس، وائل رجب، هيثم الورداني: **خيوط على دوائر** - دار شرقيات القاهرة ١٩٩٥.

٥ - سمير مندى: **لا استثني النخيل** - القاهرة ١٩٩٥.

٦ - جان فرانسوا ليوتار - **الوضع ما بعد الحداثي** - ترجمة أحمد حسان، دار شرقيات - القاهرة ١٩٩٤.

٧ - أعداد المجلات غير الدورية: **الفعل الشعري - الجراد - الكتابة الاخرى** - صدرت في القاهرة بين ١٩٩٠ و١٩٩٥.

أول السفر

علال الحجام

(1)

أَطيلي اعتصارَ الصَّبوحِ على غصَّة

الجرحِ

مـا بينَنَا طرقٌ تلتـوي في الجـبـالِ

وتدفُنُ في غـابة السَّرو والسِّنديان

متاعبَها

ثم تخرج سادِرةً من مغار المحالِ

وما بيننا سفنٌ تشتهيها الرياحُ

وتغرَقُ في سَبَخاتِ الكلامِ

وما بيننا سفرٌ موجِعٌ في الظلام.

(2)

قبلَ أن تستبيحَ المذيعةُ في المِكْرُفونِ

الصلاةَ

وتستغرقي زمنا يتلفَّعُ بالندمِ،

قبل أن تتوقَّفَ أطيارُنا

عن نشيدٍ لخاتمةِ الوصْلِ مرتعِشٍ

فيفاجئننا كالقضاءِ صفيرُ القطار

الأخيرِ

يُداهمُ أحلامَنا

ويطاردُ خـفْقَ النوارسِ في فـجـرِ

عينيكِ بالعطشِ،

اشرَبي كأْسَك الآن في نفَسٍ واحدٍ

واطْلبي قدَحينْ

فـقـد يروِيانِ الأصـيصَ المفـجَّعَ في

غربة الشرفةِ

والأقاحي التي ذبُلت لحظتينْ

قبل أن يَغرَقَ النورُ في الظُّلَمِ،

وغداً...

وغداً يستحيلان ذاكرةً

وأنيساً يشاركُكِ الحلْمَ والشعرَ

والشايَ والوحدة المحرقة.

ليس في القلب متَّسعٌ للنَّوى

اشتعلي زنبقةً،

إنَّ في القلب متَّسعاً للجَوى

اقْتطفي جمرةً في اليَباب تراودُني

شَبَقهْ!

(3)

وأنا لستُ أُخْلِفُ وعداً لقُبَّرةٍ

سفَحَتْ من دمي

ما يخضِّبُ أكثر نرجسِهَا،

وأنا بعدَ تسعٍ سأوقظُ بابلَ من نومها

ثم أحضُنُ عشـتـارَ في عيـدها بين

كوكبة الكاهناتِ

تُبيح مفاتنَها

للعشـيق الذي سـيـعـود من المدن

المُدلهمَّةِ

سيفُهُ شبَّابة تفتحُ الطُّرقَ المُكْفهرَّةَ

أُترِعُ أقداحَها

وأُزَنِّرُها

– حينما تتغنَّى مباهجُ أسوارها الغرِّ

بالزَّنْزَلَختِ،

أناولهـا باقـة من هواكِ اسـتـفـاقتْ

براكينُهُ

وانتـحَتْ وجـهـةَ القلبِ في برْزخِ

الاشتهاءِ،

أسيِّدةَ النَّخلِ والماءِ

سيدةَ الدِّفْءِ واللَّحظة الشاعرهْ

هلْ لنهرَيْكِ أن يرشُفا دفقة من مدام

سَبو...؟

هلْ لنهديْكِ أن يقبِسـا وهَجـاً من

هواجرِ شوقيَ...؟

هذي المواويلُ تزهو...

مواويلُ سيِّدتي زانَها الفرَحُ

نخلةٌ كـاعبٌ بين نخَـلاتها في المَدى

نافرهْ

صوتُها البلَحُ،

وارتعاشُ الحنينِ المعَرِّشِ صفصافةٌ

تترقَّبُ في القَرِّ

دفءَ حساسينِها ضامرهْ،

كيف لا يسكرُ الحرفُ من سحرِها

... هي أجمل حلْم رنا في العيونْ،

والطفُ جرعةِ خمرٍ وأشهى جنونْ!؟

(4)

هزَّ عـشـتـارَ رعشٌ سرى في الفرات

نسيماً،

وأنشـودةٌ هدهدَتْ في المياه زوارقَـها

البيضَ

أطلقَتِ الروحَ من أسرِها

اشتعلَتْ زنبقهْ..

أدركَتْ أنَّ في القلبِ متَّسعاً للجوى

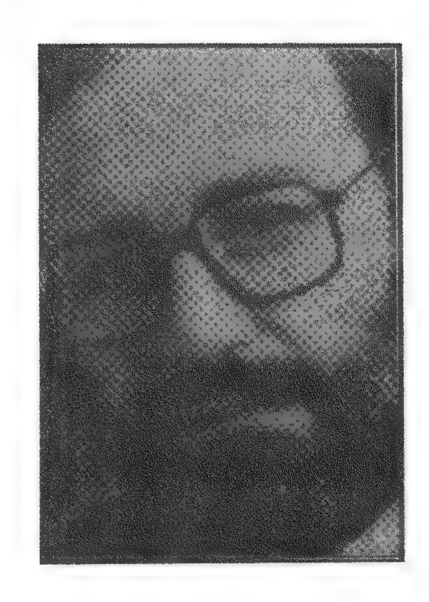
فقطفتُ لنخلةِ هذا الردى

جمرةً في اليبابْ

تراودُني.... شبقَهْ....!

ترجمة: كامل يوسف حسين

أُمبرتو إِكو: انبعاثُ الفاشيّة!



فيما يلي تعريبٌ لمقالةٍ جديدة للكاتب الإيطالي الشهير «امبرتو إكو» نَشَرها في جريدة **الغارديان** على حلقتين: الأولى في ١٢ آب ١٩٩٥ بعنوان «انبعاثُ الوحش القديم»، والثانية في ١٩ آب من العام نفسه وعنوانها «الإشارة بالإصبع إلى الفاشيين». وقد قام بتعريب الحلقتيْن الكاتب المصري كامل يوسف حسين. وإمبرتو إيكو (١٩٣٢-...) عالم لغة وسيميوطيقا وفيلسوف وصحافي وروائي. من أبرز أعماله **موضوعات: تقدير لِجويس** (١٩٥٨)، **المعمار الغائب** (١٩٦٨)، **أشكال المضمون** (١٩٧١)، **نظرية في السيميوطيقا** (١٩٧٥)، **العمل المفتوح** (١٩٦٢)، وروايته الشهيرة **اسم الوردة** (١٩٨١) التي بيع منها ما يزيد على عشرة ملايين نسخة، و**بندول فوكو** (١٩٨٩). وأما أحدث روايةٍ له فهي: **جزيرة اليوم الذي مضى**. وقد ترك بصمة قوية على الدراسات السيميوطيقية الأوروبية، وأثار اهتماماً كبيراً بالدراسات المتعلّقة بالقرون الوسطى. وعلى الصعيد السياسي يُعَدُّ من المناصرين المتحمسين لأوروبا الموحدة، في مواجهة النزعات الداعية إلى التجزئة.

في هذا المقال، الذي ربما كان من أكثر المقالات أهميةً لهذا العام، يركز «إكو» على بعديْن: أوّلهما رسم خارطة لكيفية صعود الفاشية في إيطاليا وإيضاح خلفية تضاريس هذه الخارطة. وثانيهما التأكيد على ضرورة الحذر، تحسّباً لعودة الفاشية في أشكال مختلفة، وإن لم تقل خطورة عن سابقتها. والمقال يحتاج منّا نحن العرب إلى أكثر من قراءة واعية (هـ.م.)

في العــام ١٩٤٢، حين كنتُ في العـاشـرة من عـمـري، مُنحتُ جـائزةَ لودي الإقليمية الأولى للصغار (وهي جائزة تُمنح في مسابقة اختيارية - إجبارية لصغار الفاشيين الإيطاليين، أيْ: لكلّ صغار إيطاليا). وقد فصّلتُ القـولَ بـبـراعـة خطابيـةٍ آنذاك في مـوضـوع «هل ينبـغي أن نموت من أجل مـجد مـوسـوليني وقـدر إيطاليا الخـالد؟»؛ وكـان ردّي إيجـابيـاً؛ فـقـد كنت فتى ذكيّاً [!]

أمضيتُ عاميْن من أعوامي الأولى وسط ذَوِي القـمـصـان السّـوداء، والفـاشـيـين، والجـمـهـوريّين، و«الأنصـار»، نتـبـادل إطلاق النّار. وتعلّمتُ كـيـف اتجنّبُ طلقـاتِ الرّصاص، وكان ذلك تدريباً جيّداً.

في إبريل ١٩٤٥ سيطر «الأنصارُ» على ميلانو، وبعد ذلك بيومين وصلوا إلى البلدة الصـغيـرة التي كنتُ أقيم فـيـهـا آنذاك. وكـانت تلك لحظةً من لحظات الفـرح، فـازدحم الميـدانُ الرئيـسي بأناس يغنّون ويلوّحـون بالأعلام، منادين بأصوات عالية اسمَ «ميمو» زعيم الأنصار في تلك المنطقة (وقـد انضمّ مـيـمـو، وهو من قـادة الكارابنييري السابقين، فيما بعد إلى مـؤيّدي الجنرال بادوجليـو، خليـفـةِ موسوليني، وفقد إحدى ساقيه خلال أحد الاشتباكات الأولى مع من تبقّى من قوّات موسوليني). أطلّ ميمو من شرفة البلديّة، وبدا شاحباً وهو متكئٌ على عكّازه، وحاول بإحدى يديه تهدئةَ الجـمـع. كنت أنتظر خطابه، لأنّ طفـولتي بأسـرها قـد طُبِـعَتْ بطابع الخُطَب التـاريخـيـة الّتي كـان موسوليني يلقيها، وكانت أبرز فقرات خطبـه تُـحـفظ عن ظهـر قلب في المدرسة.

تحدّث ميمو بصوت أجشّ، لا يكاد يُسْمَع. فـقـال: «أيّهـا المواطنون، أيّهـا الأصدقاء، بعد هذه التضحيات المؤلمة العـديدة... هـا نحن. المجدُ للذين سقطوا من أجل الحرية!». وكان ذلك كلّ ما هناك؛ فـقـد دلف مـيـمـو إلى الداخل، وهتف الجمعُ هتافاً مدوّياً، ورفع الأنصار بنادقهم عالياً، وأطلقوا زخّاتٍ من الرصاص. وسارعنا، نحن الصبيةَ الصغارَ، إلى التقاط الظروف الفـارغـة، التي كـانت شـيـئـاً ثمـيناً بالنسبة لنا. غير أني تعلّمت أيضاً أنّ حـرية الكلام تعني التـحـرُّر من الخطابة [أو الإطناب الخطابيّ].

بعد ذلك بأيام قلائل، شاهدتُ أوّلَ مـجـمـوعـة من الجنود الأمـيـركـيين، وكانوا من الأميركيين الأفارقة. وكان أوّل «يانكي» التـقـيْتُـهُ رجـلاً أسـودَ، يدعى جـوزيف، وقـد أطلعني على روائع ديك تريـسي (Tracy)، ولـيـل أبْنِرْ، وكانت كُتُبه، التي تضمّ رسوماً فكاهيّة، ذاتَ ألوان مشرقةٍ ورائحة طيّبة.

نزل أحدُ الضـبّـاط [الأمريكيين] وهو الميجور أو الكابتن «مادي» -Mud dy، ضـيـفـاً على فـيـلا عـائلةٍ كـانت ابنتاها زميلتين لي في المدرسة. وقد قـابلتـه في حديقتهم، حيث مضت بعضُ السيّدات، وقد أحطْنَ بالكابتن «مادي»، يتحدثن بفرنسية متردّدة. وكان الكابتن «مادي» يُلمُّ بالفرنسية أيضـاً. وهكذا فـقـد كـانت صـورتي الأولى عن المحرّرين الأميركيين- بعد رؤية الكثير من الوجوه الشاحبة.. من ذوي القمصان السوداء - هي صورةُ رجلٍ أسودَ مـهـذّب في زيّ عـسكري أصـفـرَ ضـاربٍ إلى الخضـرة يقـول بالفرنسية: «نعم، شكراً كثيراً، يا سـيّـدتي، أنا أيضـاً أُحِبُّ الشمبانيا...». ومن سوء الحظّ أنّه لم تكن هناك شـمـبـانيـا، ولكنّ الكابتن «مادي» قدّم لي أوّلَ قطعةٍ تقعُ عيناي عليـهـا من علكة «ريغلِزْ» المنكّهـة بالنعناع، وشرعتُ في مضغها طَوَالَ النّهـار. وفي الليل وضـعتُ قطعـة علكتي في كـوبٍ من الماء، لكي تكون طازجة في اليوم التالي.

> **التّسامُحُ لا يعني النسيـان، بل نحنُ هنا من أجلِ تذَكُّرِ ما حَدَثَ [أثناءَ الحـرب]، ولكي نقـولَ جـادّين إنّ على الفـاشـيين ألاّ يعـاودوا الكرّة!**

وفي أيّار (مـايو) سـمـعنا أنّ الحـرب وضـعتْ أوزارَها. منحني السلامُ شعوراً غريباً؛ وكان قد قيل لي إنّ الحرب الدائمة هي الوضعيةُ العاديّة للشاب الإيطالي. وفي الشهور التالية اكتشفتُ أنّ المقاومة لم تكن ظاهرةً محليّة فـحسب، بل ظاهرة أوروبية أيضـاً. وتعلّمتُ كلمات جديدة ومثيرة، مثل «شبكة سريّة» و«رجال مقاومة» و«جيش سرّي» و«Rotte Ka-pelle» و«جـيـتـو وارسـو». ورأيتُ الصـوَر الأولى لِـ«محـرقـة اليـهـود [الهولوكوست]». وهكذا فهمتُ المعنى قبل أن أعرف الكلمة، وأدركتُ ما تمّ تحريرُنا منه.

في بلادي اليوم أناسٌ يتسـاءلون عمّا إذا كان للمقاومة [ضد الفاشية] تأثيرٌ عسكريّ حقيقيّ على مجرى الحـرب [العـالمية الثـانية]. لكنّ هذا السؤال لا أهمية له بالنسبة لجيلي، فقد فهمنا على الفور المعنى الأخلاقيَّ والنفسيّ للمقـاومـة. وكـان مـوضعَ فخار أن نعرف أننا، نحن الأوروبيين، لم ننتظر التحرير في سلبيّة. وبالنسبة للشبّـان الأمـيـركـيين الذين كـانوا يدفعون دَمَهُمْ ثمناً لحريتنا المستعادة، فقد كان ذا مغزىً أن يعرفوا أنّ هناك وراء خـطـوط النـار أوروبـيـين يؤدُّون دَيْنَهم الخاصَّ بهم مقدّماً.

وفي بلادي اليـوم من يقـولون إنّ أسطورة المقاومة [ضد الفاشية] هي كـذبةٌ شـيـوعـيـةٌ. من الصـحـيـح أنّ الشيوعيين استغلّوا المقاومة وكأنّها ملكيّة خاصّة بهم، بعد أن لعبوا دوراً بارزاً فـيـهـا، ولكنني أتذكّر أنصـاراً ذوي مناديل مـخـتلفـة الألوان. وكنت أمضي لياليَّ قرب المذياع، والنوافذ موصدة - وقد جعل الإظلام التام من

هناك نازيّةٌ واحدة، ولكنّ «اللعبة الفاشيّة تُلعَب بأشكال متعدّدة دون أن يتغيَّرَ اسم اللعبة»!

الفراغ الصغير المحيط بالجهاز هالةً فريدة مضيئة - أصغي إلى الرسائل التي يبثّها صوتُ لندن إلى الأنصار. كانت رسائلَ مشفّرة وشعريةً في الوقت نفسه («الشمس تُشرق أيضاً»، «الزهور ستتفتح»). وكانت في معظمها «رسائلَ عبر فرانشي»؛ وقد همس لي أحدُهم بأنّ فرانشي هو زعيم أقوى شبكة أنصار سريّة في شمالي غربي إيطاليا، وأنّه رجل يتمتّع بشجاعة أسطورية. فأصبح فرانشي بطلي. وكان فرانشي (واسمه الحقيقي إدجاردو سونيو) ملكيّاً، وشديدَ العداء للشيوعيين إلى حدّ انضمامه بعد الحرب إلى الجماعات المغرقة في اليمينية، واتّهامِهِ بالضلوع في مشروع انقلابٍ رجعيّ. ولكن من تراه يهتمّ بذلك؟

ولايزال سوينو بَطَلَ أحلام طفولتي، ولقد كان التحرير عملاً مشتركاً أنجزه أناسٌ تباينتْ ألوانهم.

وفي بلادي اليومَ مَنْ يقول إنّ «حرب التحرير» كانت مرحلةَ انقسام مأساويةً، وأنّ كلَّ ما نحتاج إليه هوُ مصالحةٌ وطنية، وأنّ ذكرى تلك السنوات الرهيبة ينبغي أنْ تُكبَتَ أوْ تُكظَمَ أو تُنْسى بدفعها إلى منطقة اللاشعور. ولكنّ الدفع إلى اللاشعور يؤدّي إلى العصاب. وإذا كانت المصالحةُ تعني الحنوّ والاحترامَ لكلّ أولئك الذين خاضوا حربَهم بأمانة وإخلاص، فإنّ التسامح لا يعني النسيان؛ بل إنّ بمقدوري الإقرار بأنّ أيخمان كان يؤمن برسالته إيماناً مخلصاً، ولكنني لا أستطيع القول: «حسنٌ، عُدْ مرّةً أخرى وقُمْ بأدائها مجدّداً». فنحن هنا من أجل تذكّر ما حدث، ولكيْ نقول جادّين «إنّهم» لا ينبغي أن يفعلوا ذلك مجدّداً.

***

ولكنْ من ترانا نقصد بـ«إنّهم»؟

إذا كنا مانزال نفكّر في الحكومات الشموليّة التي حكمتْ أوروبا قبل الحرب العالمية الثانية، فإنّ بمقدورنا في يُسْرٍ القولَ بأنّه سيكون من العسير عليها أن تعاود الظهور بالشكل نفسه في ظروف تاريخية مختلفة. وإذا كانت فاشيةُ موسوليني تقوم على أساس فكرة الحاكم الكاريزميّ [وهو الذي يسحر الجماهير ويستهويهم بشخصه أو خطابته]، وعلى أساس النزعة المؤسسية، ويوتوبيا قَدَر روما الإمبراطوري، والمشيئة الإمبراطورية لاحتلال أراضٍ جديدة، ونزعةٍ قوميةٍ متفاقمة الحِدّة، وعلى مثالٍ أعلى ينظّم أمّةً بكاملها في أفواج ترتدي قمصاناً سوداء [علامةَ الانضواء في الفاشية]، وعلى رفض الديمقراطية البرلمانية، وعلى العداء للسامية... فلستُ أجد صعوبةً في الإقرار بأنّه لا توجد اليومَ إلاّ علاقةٌ واهيةٌ للغاية بين الفاشيّة القديمة والتحالف الوطنيّ الإيطاليّ [المشكّل حديثاً] المولود من رَحِمِ الحزب الفاشيّ لمرحلة ما بعد الحرب، وهو حزب يميني على وجه اليقين. وفي الإطار نفسه، وعلى الرغم من أنني أشعر اليوم بالقلق الشديد حيال الحركاتِ شبهِ النازية التي ظهرت هنا وهناك في أرجاء أوروبا، بما في ذلك روسيا، فإنني لا أعتقد أنّ النازية في شكلها الأصلي توشك على معاودة الظهور كحركة على مستوى قوميّ شامل.

ومع ذلك، ورغم أنّ الأنظمة السياسية يمكن أن يُطاح بها، ويمكن أن تتعرّض الايديولوجياتُ للانتقاد والهجران، فإنّ وراء نظامٍ مّا وإيديولوجيّته على الدوام أسلوباً في التفكير والإحساس، مجموعةً من العادات الثقافية، من الغرائز الغامضة، والدوافع التي يتعذّرُ فَهْمُها. فهل هناك شبحٌ آخر مايزال يجوب أنحاء أوروبا (ناهيك عن أجزاء أُخرى من العالم)؟

لقد قال يونسكو يوماً إنّ «الكلمات وحدها هي التي تهمّ، وأما الباقي فَمَحْضُ لَغْوٍ فارغ». وغالباً ما تكون العاداتُ اللغويّة أعراضاً مهمّة لمشاعر كامنة. وهكذا فإنّ ثمّة سؤالاً جديراً بالطّرح، وهو: لماذا لم تُعرَّف المقاومةُ وحدها بأنّها نضال ضد الفاشيّة، بل شاركتها في ذلك التعريف الحربُ العالمية الثانية بصفةٍ عامةٍ وعلى امتداد العالم؟ إذا ما أعدتَ قراءةَ رواية هيمنجواي **لمن تُدَقّ الأجراسُ**، فسوف تكتشف أن روبرت جوردان يطابق ما بين أعدائه والفاشيين، حتى عندما يفكّر في الكتائبيين الإسبان. وأمّا فرانكلين ديلان روزفلت فإنّه يرى أنّ «انتصار الشعب الأميركي وحلفائه سيكون انتصاراً على الفاشية وعلى يد الطغيان الميتة التي تمثّلها». وخلال الحرب العالمية الثانية، كان الأميركيون الذين شاركوا في الحرب الإسبانية يوصفون بـ«المناهضين غير الناضجين للفاشية»، الأمر الذي يعني أنّ القتال ضد هتلر في الأربعينيات كان [في رأي الأمريكيين] واجباً أخلاقياً على كلّ أميركي صالح، في حين أن القتال ضد فرانكو في وقت جدّ مبكر في الثلاثينات لم تفُحْ منه رائحة طيّبةٌ لأنّ الشيوعيين ويساريين آخرين هم الذين شنّوه في المقام الأوّل. فلماذا كان تعبير من قبيل «خنزير فاشي» يُستخدم من قبل الأميركيين الجذريين بعد ذلك بثلاثين عاماً للإشارة إلى شرطيٍّ لا يقرّ عاداتهم في التدخين؟ لماذا لم يقولوا: خنزير كاجولاري، خنزير كتائبي، خنزير أوستاشي، خنزير كويسلنجي، خنزير نازيّ؟

يُعَدّ كتاب **كفاحي** لأدولف هتلر بياناً ببرنامج سياسي كامل. فقد

يشيد المجتمع العلميُّ بالاختلاف وسيلةً لتحسين المعرفة، وأما الفاشيّة فتعتبر الاختلافَ خيانةً وتسعى إلى تنمية الإجْمَاع!

كانت للنازية نظرية في العنصرية والشعب الآريّ المختار، ومفهوم محدّد عن الفنّ المتحلّل، وفلسفة لإرادة القوّة والإنسان الأعلى. وكانت النازية أيضاً وعلى نحو حاسم معاديةً للمسيحية؛ كانتْ حركة وثنيةً جديدةً، بينما كانت الصياغةُ الرسمية للماركسية السوفياتية التي تبنّاها ستالين ماديةً وملحدةً على نحو صارخ. وإذا كان المرء يقصد بالشمولية نظاماً يُخضع كلَّ تصرف من تصرفات الفرد للدولة وايديولوجيتها فإنّ النازية والستالينية قد كانتا أنظمة شموليةً حقاً.

من المؤكد أنّ الفاشية الإيطالية كانت دكتاتورية، ولكنها لم تكن شموليةً تماماً؛ ولم يكن ذلك بسبب اعتدالها، وإنّما بسبب الضعف الفلسفي لإيديولوجيتها. وخلافاً للرأي الشائع، فإنّ الفاشية في إيطاليا لم تكن لها فلسفة خاصة. وإنّ المقالَ عن الفاشية الذي وقّعه موسوليني في **تريكاني إنسايكلوبيديا**، قد كَتَبَهُ «جيوفاني جنتايل» أو أَلْهَمَهُ إيّاه بشكل أساسيّ، ولكنّه عَكَسَ مفهوماً ينتمي إلى مرحلة متأخّرة من مرحلة تطوّر فكر هيجل هو مفهوم «الدولة المطلقة والأخلاقية»، الذي لم يقدَّرْ لموسوليني أن يفهَمه تمامَ الفهم. لم تكن لموسوليني أيّةُ فلسفة، وإنّما كان لديه لغو خطابيٌّ فحسب. كان في البداية ناشطاً ملحداً، وعقب ذلك وَقَّعَ «الميثاق» مع الكنيسة ورحّب بالمطارنة الذين باركوا التائبين من الفاشيين. ووفقاً لأسطورة محتملة فإنّه في سنواته الأولى التي كان فيها معادياً للإكليروس طلب من الله، لكي يُثْبِت وجوده، أنْ يصعقه في التوّ. وفيما بعد حرص موسوليني دائماً على أن يدرج اسم الله في خطبه. ولم يمانع في أن يُطلِق عليه الناسُ لقبَ «رجل العناية الإلهية».

كانت الفاشيةُ الإيطاليةُ أوّلَ دكتاتورية «يمينية» تسيطر على دولة أوروبية، وقد وجدت كلُّ الحركات المماثلة في نظام موسوليني فيما بعد نوعاً من النموذج الأصلي. فقد كانت الفاشية الإيطالية أوّلَ حركة تقوم بإقرار طقس تعليميّ عسكريّ وفولكلور وطريقة في ارتداء الأزياء أكثر تأثيراً، بقمصانها السوداء، بكثير ممّا سيُقَدَّر لـ«أَرْمَاني» أو «بينيتون» أو «فرساتشي»[1] أن يتمتعوا به في أيّ يوم من الأيام. وقد ظهرت الحركاتُ الفاشية في الثلاثينيات فحسب، مع وجود «موزلي»[2] في بريطانيا، وكذلك ظهرت في لاتفيا، وإستونيا، وليتوانيا، وبولندا، والمجر، ورومانيا، وبلغاريا، واليونان، ويوغوسلافيا، وإسبانيا، والبرتغال، والنروج، بل وحتى في أميركا الجنوبية. وكانت الفاشيةُ الإيطالية هي التي أقنعت العديدَ من الزعماء الليبراليين الأوروبيين أنّ النظام الجديد ينفّذ إصلاحاً اجتماعياً مثيراً للاهتمام، وأنّه يقدّم بديلاً ثورياً ملطّفاً للتهديد الشيوعي.

ورغم ذلك فإنّ الأولوية التاريخية لا تبدو لي سبباً كافياً لإيضاح السرّ في أنّ كلمة «فاشية» قد أصبحت مجازاً مرسَلاً، أيْ كلمةً يمكن أن تُستخدم للإشارة إلى حركات شموليّة مختلفة. وليس ذلك راجعاً إلى أنّ الفاشية تتضمّن، في ذاتها، العناصرَ الجوهريّة لأيّ حركة شمولية لاحقة. وإنما الأمر على العكس من ذلك: فالفاشية لا جوهرَ لها، وإنّما هي شمولية مشوّشة، وتركيب «كولاج» مؤلّفٌ من أفكار فلسفية وسياسية مختلفة، وخليّةُ نحلٍ تضجُّ بالمتناقضات.

فهل بإمكان المرء أن يتصوّرَ حركةً شمولية قادرةً على أن تجمع [بين الثنائيات التالية]: الملكية والثورة، الجيش الملكي وميليشيا موسوليني الخاصة، منح الامتيازات للكنيسة وتعليم رسمي يُعلي من شأن العنف، سيطرة الدولة المطلقة وسوق حرّة؟

لقد ولد الحزْب الفاشيُّ متباهياً بأنّه جلب معه نظاماً ثورياً جديداً، ولكنّه تمّ تمويله في الواقع من قبل العناصرِ الأكثر محافظةً في صفوف ملاّك الأراضي، الذين توقّعوا منه ثورة مضادة. وكانت الفاشية في بدايتها جمهوريّةَ الطابع، لكنّها ظلّت على قيد الحياة عشرين عاماً وهي تعلن ولاءَها للعائلة المالكة، بينما كان «الدوتشي» (أي الزعيم الأعلى الذي لا منازعَ له) يضع ذراعه في ذراع الملك، ويخلع عليه أيضاً لقبَ الإمبراطور. ولكن عندما طرد الملكُ موسوليني في العام ١٩٤٣ عاود الحزبُ الظهور بعد ذلك بشهريْن بدعم من الألمان تحت شعار جمهورية «اجتماعية» social معيداً توظيفَ النصّ الثوري القديم الذي انطلق به، بعد أنْ تمّ إثراؤه بلمسات تكاد تكون من فكر اليَعَاقبة الفرنسيين.

لقد كان هناك فنّ معماريّ نازيّ واحدٌ، وفنٌّ [تشكيلي] نازيّ واحد. وإذا كان المهندسُ النازيُّ هو ألبرت شپير، فليس هناك المزيدُ من المجال لـ«مايز فان دير روهِه»؛ وبالمثل، وفي ظل حكم ستالين، فإذا كان لامارك على حقّ فلا مجال لِدَارْوِن. وفي إيطاليا كان هناك يقيناً مهندسون معماريون، ولكن قريباً من صروحهم التي تشبه الكوليزيوم كانت هناك العديد من المباني الجديدة التي

(١) تصاميمُ لأزياءٍ حديثةٍ عُرِفتْ بأسماءِ مخترعيها (المترجم).

(٢) زعيم الاتحاد البريطاني للفاشيين بين ١٩٣٢ و١٩٤٠(م).

الفاشية «نخبويّة شعبيّة»، والشعبُ يُستدعى إلى المسرح ليقوم بـ«دور الشعب»؟

تستمدّ وحيَها من العقلانيّة الحديثة التي قال بها غروبيوس.

ولم يكن هناك جدانوف فاشيّ يحدّد على نحو صارم خطّاً ثقافياً بعينه. ففي إيطاليا كانت هناك جائزتان فنيتان مهمّتان؛ وقد سيطر على جائزة «بريميو كريمونا» الفاشيُّ المتعصّبُ البعيدُ عن الثقافة «روبرتو فاريناتشي»، الذي شجّع الفنَّ باعتباره دعايةً (وبمقدوري الآن تذكُّرُ لوحات تحمل عناوينَ من قبيل «الإصغاءُ عبر الراديو لخطاب الدوتشي» أو «حالاتٌ ذهنية تخلقها الفاشية»).

وأمّا جائزة «بريميو برجامو» فقد كانت تحت رعاية المثقّف والمتسامح إلى درجةٍ معقولة: جوسيبي بوتاي، الذي قام بحماية مفهوم «الفنّ من أجل الفن» والأنواع العديدةَ من الفنّ الطليعي التي حُظرت في ألمانيا باعتبارها فاسدةً ومنتسبةً سرّاً إلى الشيوعية. وكان الشاعر القوميّ هو دانونزيو، وهو غندورٌ كان حرياً به لو كان في ألمانيا أو روسيا أن يرسَل إلى فرقة الإعدام، [ولكنه] عُيِّن أميراً لشعراء النظام بسبب وطنيته وعبادته للبطولة، وهما أمران اختلطا في حقيقة الأمر بوفرة مع مؤثرات من نزعة التحلّل الفرنسية الخاصة بآخر القرن الماضي (Fin-de-siècle deca-dence).

خُذِ المستقبلية، على سبيل المثال. فقد يظنّ المرء أنّها اعتُبرتْ حالةً من حالات الفن العابر للدول جنباً إلى جنب مع التعبيرية والتكعيبية والسوريالية. ولكن المستقبليّين الإيطاليين الأوائل كانوا قوميين؛ فحبّذوا المشاركة الإيطالية في الحرب العالمية الأولى لأسباب جمالية: وهكذا فقد احتفَوْا بالسرعة والعنف والمخاطرة، وكلّها بدت على نحو من الأنحاء مرتبطةً بالعبادة الفاشية للشباب. وبينما عرّفت الفاشيةُ نفسها بالتماهي مع الإمبراطورية الرومانية، وأعادت اكتشافَ التقاليد الريفية، فإنّ مارينتّي (الذي صرّح بأنّ السيّارة أكثر جمالاً من انتصار ساموثراسه، بلْ أراد أن يقتل ضوءَ القمر نفسَه) قد عُيِّن رغمَ ذلك عضواً بالأكاديمية الإيطالية... التي عاملت ضوءَ القمر باحترام بالغ[!].

وقد تلقّى كثيرٌ ممّن سيصبحونَ من أنصار الحزب الشيوعيّ ومثقّفيه في المستقبل تعليمَهم على يد اتحاد الطلاّب الجامعيين الفاشيين، الذي كان يُفترض أنّه مَهْدُ الثقافة الفاشية الجديدة. وأصبحت مثلُ هذه الأنديةُ نوعاً من بوتقة صهر ثقافية، حيث تمّ تداول الأفكار الجديدة دون أيّ ضبطٍ إيديولوجيّ. ولم يكن الأمر راجعاً إلى أنّ رجال الحزب كانوا متسامحين مع التفكير الجذريّ، وإنّما قلّةٌ منهم كانت تملك الأداة الفكرية للسيطرة عليه.

وخلال تلك السنوات العشرين، كان شعرُ «مونتال» وكتّابٍ آخرين مرتبطين بالمجموعة المعروفة باسم «إرميتيشي» ردَّ فعلٍ على أسلوب النظام الطنّان. وقد سُمح لهؤلاء الشعراء بأن يطوّروا احتجاجهم الأدبي مِنْ داخل ما اعتُبِرَ برجاً عاجيّاً خاصّاً بهم. وقد كان المناخ السائد في أوساط شعراء «إرميتيشي» هو النقيض التامّ للعبادة الفاشية للتفاؤل والبطولة. وقد احتمل النظامُ انشقاقهم الصارخَ (وإن لم يكن هذا الانشقاق قابلاً لأن يُدْرَكَ على صعيد المجتمع) لأنّ الفاشيين لم يبدوا اهتماماً بمثل هذه اللغة المُلْغزة.

ولا يعني كلُّ هذا أنّ الفاشية الإيطالية كانت متسامحةً؛ فقد أُودع [المفكّر والقائد الشيوعي] جرامشي السجنَ إلى أن لَقِيَ حَتْفَهُ، وتمّ اغتيالُ قادة المعارضة جياكومو ماتيوتي والأخوين روسيللي، وأُلغيت الصحافةُ الحرّةُ، وحلّتِ النقاباتُ، وأُلزمَ المنشقّون السياسيون بالإقامة الجبرية في جزر نائية، وغدت السلطة التشريعية مجرّدَ خيال، وأصدرت السلطةُ التنفيذيةُ (التي سيطرتْ على القضاء وعلى الإعلام الجماهيري) قوانينَ جديدة بصورة مباشرة، من بينها قوانين تقضي بالحفاظ على نقاء العرق (وهي الإيماءة الإيطالية الرسميّةُ بمساندة ما سيُصبحُ «الهولوكوست»، أي محرقة اليهود).

هذه الصورة المتناقضة التي وصفتُها لم تكن نتيجةً للتسامح وإنما لافتقار النظام الفاشيّ إلى التماسك السياسيّ والايديولوجيّ. ولكن هذا الافتقار للتماسك كان متصلّباً جامداً في الوقت نفسه؛ كان فوضى منظّمة: فلقد كانت الفاشية على الصعيد الفلسفي بعيدةً عن الترابط، ولكنها من الناحية الشعوريّة كانت مثبتةً بقوة إلى أسس نموذجيّة أصليّة (ar-chetypal).

وهكذا نأتي إلى النقطة الثانية التي أريد طرحها: فلقد كانت هناك نازيّة واحدة فقط. ولا يمكننا أن نصنّفَ نزعةَ فرانكو الكتائبية المفرطة في كاثوليكيتها بأنها نازية، لأنّ النازية وثنيةٌ بصفةٍ أساسية، ومتعدّدةُ الآلهة، ومناهضةٌ للمسيحية. ولكنّ اللعبة الفاشية يمكن أن تُلعب بأشكال متعدّدة، دون أن يتغيّر اسمُ اللعبة. فمفهوم الفاشية ليس مختلفاً عن مفهوم فيتجنْشتاين عن اللعبة: ذلك أنّ اللعبة إمّا أن تكون تنافسية أو غيرَ تنافسية، وقد تثير اهتمامَ شخص أو أكثر، وتقتضي مهارةً خاصة أو لا تقتضيها، وتستخدم مالاً أو لا تستخدمه. والألعاب أنشطةٌ مختلفة لا تفصح إلاّ عن بعض «التشابه العائلي» على نحو ما عبّر فيتجنْشتاين. تأمّل التعاقب التالي:

١	٢	٣	٤
أ ب ج	ب ج د	ج د هـ	د هـ و

اللعب بالأسلحة عند الفاشيين ممارسة قضيبية بديلة!

لنفترض أنّ هناك سلاسلَ من المجموعات السياسية، تتميّز فيها المجموعةُ الأولى بسِمات «أ ب ج»، وتتميّز المجموعةُ الثانية بسِمات «ب ج د»، وهكذا دوَاليك. المجموعة الثانية تشبه المجموعة الأولى، لأنهما تشتركان في سمتين اثنتيْن. وللسبب نفسه فإنّ المجموعة الثالثة شبيهة بالمجموعة الثانية، والمجموعة الرابعة شبيهة بالمجموعة الثالثة. لاحظ أنّ المجموعة الثالثة مشابهة أيضاً للمجموعة الأولى (فهما تشتركان في السمة «ج»). وأمّا الحالة الأكثر إثارة للفضول فتقدّمها المجموعةُ الرابعةُ: فمن الجليّ أنّها مشابهة للمجموعتين الثالثة والثانية، ولكنّها لا تشترك في أيِّ سمةٍ مع المجموعة الأولى.. غير أنّه بسبب السلاسل غير المنقطعة من التشابهات المتناقِصة بين المجموعة الأولى والمجموعة الرابعة، يبقى هناك، من خلال نوع من التعْدية الوهميّة، شَبَهٌ عائلي بين المجموعة الرابعة والمجموعة الأولى.

لقد أصبحت الفاشيّةُ اصطلاحاً يخدم كلَّ الأغراض لأنّ بمقدور المرء أن يُبعد عن النظام الفاشي سمةً أو أكثر ويظلّ قابلاً لأن يتعرّف المرءُ عليه باعتباره فاشياً: انتزع «الإمبريالية» من الفاشية، فيظل أمامك مع ذلك فرانكو وسالازار؛ انتزع «الكولونيالية» منها، ومع ذلك تظلّ أمامك فاشيةُ الأوستاش في البلقان؛ أَضِفْ إلى الفاشيّة الإيطالية نزعةً معاديةً متطرفةً للراسمالية (التي لم تفتنْ موسوليني كثيراً قطّ) وستجد أمامك إزرا پاوند. أَضِفْ عبادةَ الميثولوجية السلْتيّة وصوفيّة جريل Grail (الغريبة تماماً عن الفاشية الرسمية) وستجد أمامك واحداً من أكثر المعلّمين الفاشيين تمتّعاً بالإجلال، عنيْتُ: جوليوس إيفولا.

ولكنْ بالرغم من هذا التشوّش، فإنني أعتقد أنّ من الممكن أن نضع قائمةً بالسماتِ المميّزة لما أميل إلى تسميته بالفاشية الأوروبية UR-Fascism، أو الفاشية الخالدة. وهذه السمات لا يمكن وضعُها في نظام؛ فالكثير منها تناقض إحداها الأخرى، كما أنّها أيضاً من السمّاتِ المميزة لأنواع أخرى من النزعات الطغيانية أو التطرفيّة. ولكن يكفي أن توجد إحدى هذه السمات للسماح للفاشية بأن تتجلّط حولها.

١ - أولى سماتِ الفاشيّة الأوروبية هي عبادة التقاليد (cult of tradition). وبالطبع فإنّ النزعة التقليدية أقدمُ عهداً بكثير من الفاشية؛ فهي لم تكن مميّزة للفكر الكاثوليكي المضادّ للثورة بعد الثورة الفرنسية فحسب، وإنّما وُلِدتْ في الفترة الهلينية المتأخرة ردَّ فعلٍ على العقلانيّة الإغريقيّة الكلاسيكيّة. وفي حوض البحر المتوسّط شرع أناسٌ ينتمون إلى أديان مختلفة (تَقَبَّلَ مُجْمَعُ آلهةِ روما معظمَهَا بتسامح) يحلمونَ بوحي تم تلقّيه في فجر التاريخ البشريّ. وبحسب الرؤية الصوفيّة التقليدية فإنّ هذا الوحي ظل وقتاً طويلاً محتجباً وراء نقاب لغاتٍ منسيّة في الحروف الهيروغليفية المصريّة وفي الأطلال السلْتية، وفي لفائف دياناتٍ في آسيا لا يُعرف الكثيرُ عنها.

وتعيَّن أن تكون هذه الثقافة [التقليدية] الجديدة توفيقية. وليست النزعةُ التوفيقية (syncretism) على نحو ما يقول القاموسُ هي مجرّد «جَمْع لأشكالٍ مختلفةٍ من المعتقدات أو الممارسات»؛ فمثل هذا الجمع ينبغي أن يتحمّل المتناقضات. وتتضمّن كلُّ رسالة أصلية شظيّةً من الحكمة، وعندما يبدو أنّ هذه الرسالات تقول أشياء مختلفةً أو غيرَ متساوقةٍ فإنّ ذلك لا يرجع إلاّ لأنّها جميعها تشير على نحو رمزيّ إلى **الحقيقة الأولية ذاتها**.

ونتيجةً لذلك، فإنّه لا يمكن أن يكون هناك أيُّ تقدُّم للمعرفة [أو العِلْم]؛ فلقد تُلُفِّظَ بالحقيقة مرّةً وإلى الأبد، وليس بمقدورنا إلاّ أن نواصل تأويل رسالتها الغامضة.

وما على المرء إلاّ أنْ يلقي نظرةً على مخطَّط كلِّ حركة فاشيّة ليجد المفكّرين التقليديين البارزين. فقد غُذِّيت المعرفةُ الروحيّةُ النازيةُ بالعناصر التقليدية والتوفيقية والغيبية. وقد قام أكثرُ مصادر التنظير اليمينيّ الإيطالي الجديد تأثيراً، وهو جوليوس إيفولا، بمزج «الكأس المقدسة»[1]، **ببروتوكولات حكماء صهيون**، والكيمياء القديمة بالإمبراطورية الرومانية والجرمانية المقدّسة. بل إنّ مجرّدَ أن يقوم اليمينُ الإيطاليّ، مؤخراً، بتوسيع آفاق مخطَّطه الفكريّ - ليشمل أعمالَ دي مايستري، وجوينون، وچرامشي، لكي يُظهر انفتاحَهُ الذهنيّ، لَهُوَ برهان ساطع على النزعة التوفيقية.

إذا استعرضْتَ رفوفَ الكتب المصنّفة في المكتبات الأميركية بعنوان «العصر الجديد»، فإنّ بمقدورك أن تجد القدّيس أوغسطين نفسه، وهو الذي لم يكن - في حد علمي - فاشياً. ولكنّ الجمعَ بين القدّيس أوغسطين والأساطير المتعلّقة بالصخور التي تنحتها الريحُ هو عَرَض من أعراض الفاشيةِ الأوروبية.

٢ - تفترض النزعةُ التقليديةُ

(١) هي الكأسُ التي شربَ منها المسيحُ في العشاء المقدّس، وراح المسيحيّون فيما بعد يجدّون في البحث عنها. (المترجم)

ضمناً رفضَ الحداثة (modern-ism)(*). وقد عبد الفاشيون والنازيون التكنولوجيا، بينما يرفضها المفكّرون التقليديون عادةً باعتبارها نَفْياً للقيم الروحية التقليدية. غير أنّه على الرغم من تباهي النازية بمنجزاتها الصناعية، فإنّ إشادتها بالحداثة لم تكن إلاّ القشرة الخارجيّة لايديولوجية تقوم على أساس «الدم والتراب» (Blut and Bloden). وتم إخفاءُ رفض الفاشيّة للعالَم الحديث في إهاب ردٍّ بالبينةِ علىَ اسلوب الحياة الراسمالية، ولكنه رفض في الأساس لروح ١٧٨٩ [أفكار الثورة الفرنسيّة] (ولروح ١٧٧٦ بالطبع ايضاً). وقد اعتبرت الفاشيّةُ التنويرَ وعصرَ العقل بدايةً للتردّي الحداثي.

وبهذا المعنى يمكن تعريف الفاشية الأوروبيّة بأنّها نزعة لاعقلانية.

٣ – تعتمد اللاعقلانية كذلك على عبادة الفِعل (action) من اجل الفِعل. فلمّا كان الفعْلُ جميلاً في حدّ ذاته، فإنّه ينبغي القيامُ به قبل ايّ تفكير سابق أو من دونِ هذا التفكير اصلاً. ذلك انّ التفكير هو شكل من اشكال الانْخِصاءِ او العجز (emasculation)، وبالتالي فإنّ الثقافة موضعُ تشكك، بقدر ما ترتبط بالمواقف النقدية. وقد كان انعدامُ الثقة بالعالَم الثقافيّ على الدوام عَرَضاً من اعْراض الفاشية: بدءاً بالعبارة التالية المنسُوبة إلى جورنغ «حين أسمع حديثاً في الثقافة اتحسّسُ مسدّسي»، وانتهاءً بالاستخدام المتواتر لتعابيرَ [معادية للمثقفين] مثل: «المثقفون المنحلّون» و«الرؤوس الهشّة» و«النفّاجون العاجزون» و«الجامعاتُ وكر [الشيوعيين] الحُمْر». والواقع انّ المثقفين الفاشيين الرسميين قد عكفوا بشكل اساسي على مهاجمة الثقافة الحديثة والانتلجنتسيا الليبرالية لخيانتهما للقيم التقليدية.

٤ – ما من معتقدٍ توفيقيٍّ يمكن أن يصمد في مواجهة النقد التحليليّ؛ فالروح النقدية تقوم بعمليات التمييز، وتمييز الأشياء والأفكار هو مؤشّر من مؤشرات الحداثة. وفي إطار الثقافة الحداثية يشيدُ المجتمعُ العلميُّ بالاختلاف وسيلةً لتحسين المعرفة؛ وأمّا بالنسبة للفاشية الأوروبية فإنّ الاختلاف خيانة.

٥ – وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ الاختلاف يُعَدُّ مؤشّراً على التنوّع [أو التعدّد]، في حين انّ الفاشية الأوروبية تنمّي الإجماع (consensus) وتسعى إليه من خلال استغلال الخوف الطبيعي من الاختلاف وإثارته. واوّل نداء تصدره حركةٌ فاشيةٌ أو فاشية قبل الأوان هو نداء ضدّ الغرباء المتقحّمين (intruders). وهكذا فإنّ الفاشية الأوروبية هي، بحكم تعريفها، عنصريّةٌ.

٦ – تنبع الفاشية الأوروبية من الإحباط الفرديّ أو الاجتماعي، وهذا هو السرُّ في أنّ إحدى السمات المميزة للفاشية التاريخية تمثّلت في اجتذابها الطبقة المتوسّطة المحبَطَة، وهي طبقة تعاني من ازمة اقتصادية أو من شعور بالإذلال السياسي، ويخيفها ضغطُ المجموعات الاجتماعية الدنيا. وفي عصرنا، حين يُصبح «البروليتاريون» برجوازيةً صغيرةً (وتُستبعد البروليتاريا الرثّة lumpen من الساحة السياسية على نطاقٍ واسع)، فإنّ الفاشية في المستقبل سوف تجد جمهورها في هذه الأغلبية الجديدة.

٧ – لاناس يشعرون بالحرمان من هوية اجتماعية واضحة، تتوجّه الفاشيّةُ الأوروبيّة بالقول إنّ ميزتهم الوحيدة هي الميزة الاكثر شيوعاً: وهي أنّهم ولدوا في البلد نفسه. وهذا هو أصل القومية. وبالإضافة إلى ذلك فإنّ الوحيدين الذين بمقدورهم أن يقدّموا هويةً للأمّة هم اعداؤها. وهكذا فإنّ في جذر السيكولوجيّة الفاشية الأوروبيّة هاجساً بمؤامرة، قد تكون دوليةً، تحاصر المجتمع، وأنّه لا بدّ للاتباع [الفاشيين] من أن يشعروا بأنّهم محاصرون، وأيسر سبيل لحلّ هذه المؤامرة هو مخاطبة رهاب الأجانب (xenophobia). ولكن المؤامرة [حسب المنطق الفاشي] ينبغي كذلك أن تأتي من الداخل: واليهود هم عادة أفضلُ هدف، لأنّهم يتمتعون بميزةِ كونهم في الداخل والخارج في آن. وفي الولايات المتحدة يمكن العثور على مثال بارز للهاجس المؤامراتيّ في «النظام العالمي الجديد» لبات روبرتسون، ولكن كما راينا مؤخّراً فإنّ هناك الكثيرين غيره.

اشتريت الجرائد بعد إلقاء القبض على موسوليني، فوجدت العناوينَ مختلفة!

٨ – ينبغي على الاتباع أن يشعروا بالإذلال من جرّاء الثروة والقوّة الهائلتين اللتين يحظى بهما الأعداء. عندما كنتُ صبياً علّمُوني النظر إلى الإنجليز باعتبارهم الشعبَ الذي يتناول خمسَ وجبات يومياً؛ فهم يأكلون أكثرَ من الإيطاليين الفقراء المقتصدين في الطعام والشراب. وعلموني أنّ اليهودَ اثرياء، ويساعد الواحد منهم الآخر من خلال شبكة سريّة من المساعدات المتبادلة. غير أنّ الأتباع لا بدّ لهم من الاقتناع بأنّ بمقدورهم التغلّبَ على الأعداء. وهكذا فمن خِلال تبديلٍ متواصلٍ لبؤرة التركيز الخطابيّة، يبدو الأعداءُ [في

(*) يتحدث «إكو» فيما يبدو، عن التحديث الصناعي والتكنولوجي MODERNIZATION والحداثة الفكريّة MODERNISM وكأنهما أمرٌ واحدٌ؛ فاقتضى التنويه. (الآداب)

الخطاب الفاشيّ] شديدي القوّة وبالغي الضعف في آن. ولهذا فإنّ قَدَرَ الحكومات الفاشية أن تخسر الحروب لأنها بحكم بنيتها عاجزةٌ عن التقويم الموضوعي لقوّة الخصم.

٩ – ترى الفاشيةُ الأوروبية أنْ ليس هناك نضال من أجل الحياة، وإنما الحياة هي التي تُعاش من أجل النضال. وهكذا فإنّ النزعة السلمية تجارةٌ غيرُ مشروعةٍ مع الأعداء؛ وهي سيئة لأن الحياة حربٌ دائمة. غير إنّ هذا من شأنه أن يجلب عقدة المعركة الكبرى الفاصلة (the Armageddon complex): فلئن تَعيَّنَ إيقاعُ الهزيمة بالأعداء، فلا بدّ أن تكون هناك معركة نهائية، ستحظى الحركة [الفاشية] بعدها بالسيطرة على العالم... ولكن مثل هذا «الحلّ النهائي» يفترض ضمناً عهداً آخر من السلام، عصراً ذهبياً يناقض مبدأ الحرب الدائمة. وعلى هذا، لم يقدَّرْ لأيّ زعيم فاشيّ قطّ أن ينجح في حلّ هذه المعضلة.

١٠ – النخبوية سمة مميّزةٌ لأيّ إيديولوجيا رجعية، بقدر ما هي أرستقراطية؛ والنخبويّة الارستقراطية والعسكرية تفترض على نحو قاسٍ ازدراءَ الضعاف. غير أنّ الفاشية الأوروبية لا يمكن إلاّ أن تدعو إلى نخبويةٍ شعبيّة [شاملة].

ذلك أنّ الفاشية تقول إنّ كلّ مواطن [إيطالي] ينتمي إلى أفضل شعب في العالم، وأنّ أعضاء الحزب الفاشي هم أفضل المواطنين، وأنّ كلّ مواطن بمقدوره (أو ينبغي عليه) أن يصبح عضواً في الحزب. ولكنْ لا يمكن أن يكون هناك نبلاء دون أن تكون هناك عامة. والحقّ أنّ القائد يعرف أنّ سلطته لم تخوَّلْ له بصورة ديمقراطية، وإنّما انتُزعتْ بالقوّة انتزاعاً. ويعرف أيضاً أنّ قوّته تقوم على ضعف الجماهير؛ فهذه الجماهير هي من الضعف الشديد بحيث تحتاج وتستحق قائداً. ولمّا كانت الجماعة الفاشية منظمةً تنظيماً هرمياً (تبعاً للنموذج العسكريّ) فإنّ كلّ قائد فرعي يزدري من هم دونه وكلّ واحدٍ من هؤلاء يزدري من هم أدنى منه. وهذا من شأنه أن يعيد تأكيد معنى النخبوية الشاملة (mass elitism).

١١– في مثل هذا المنظور يتم تعليم كل واحدٍ أن يصبح بطلاً. وفي كل ميثولوجيا يُعدّ البطل مخلوقاً استثنائياً، ولكنْ في الأيديولوجية الفاشية الأوروبية تُعَدُّ البطولةُ هي القاعدة. وترتبط عبادةُ النزعة البطولية بصورة وثيقة بعبادة الموت؛ وليس من قبيل الصدفة أنّ أحد شعارات حزب الكتائب الإسباني هو «يحيا الموت».

في المجتمعات غير الفاشية يقال لعامة النّاس إنّ الموت مقيتٌ ولكنْ لا بدّ من مواجهته بكرامة، ويقال للمؤمنين إنّه الطريقة المؤلمة للوصول إلى سعادة خارقة للطبيعة. وبالمقابل فإنّ البطل الفاشيّ يتُوق إلى الموت البطوليّ، الذي يروَّج له باعتباره أفضل مكافأة عن حياةٍ بطولية. والبطل الأوروبي الفاشيّ يتلهّف للموت، وفي غمار تلهُّفه هذا يبعث الآخرين بصورة أكثر تواتراً إلى رحاب الموت.

١٢ – لما كانت الحربُ الدائمة والنزعةُ البطولية لعبتيْن صعبتيْن، فإنّ الفاشيّ الأوروبي يحوّل إرادته في السيطرة إلى المسائل الجنسية. وهذا هو أصل نموذج «الماشيزمو» (الذي يفترض ازدراءَ النساء، وعدم التسامح مع العاداتِ الجنسيّة غيرِ القياسية.. ابتداءً من العفّة الجنسية وانتهاءً بالجنسيّة المِثْليّة). ولأنّ الجنس لعبة صعبةٌ في حدّ ذاتها، فإن البطل الفاشيّ الأوروبيّ يميل إلى اللعب بالأسلحة. فيصبح هذا ممارسة قضيبيّة بديلة.

١٣ – تقوم الفاشية الأوروبية على شعبويةٍ انتقائية، بل يمكن القولُ إنّها شعبويةٌ نوعية (qualitative populism). وفي ظلّ الديمقراطية يتمتّع المواطنون بحقوق فردية، ولكنّ المواطنين في إجماليّهم ليسوا ذوي تأثير سياسيّ إلاّ من وجهة نظرٍ كميّةٍ، إذْ يتبع الفردُ قراراتِ الأغلبية. غير أنّ الأفراد، في عُرْف الفاشية الأوروبية، لا حقوق لهم كأفراد، بل يُنظر إلى الشعب باعتباره كيْفاً، أي بحسبانه كياناً متراصاً متناغماً (monolithic) يعبِّر عن «الإرادة المشتركة».

ولأنّه لا يمكن أن تكون لِكمّ كبير من البشر إرادةٌ مشتركة، فإنّ القائد يتظاهر بأنّه المفسِّر الناطقُ بلسان حالهم. وبعد أن فقد المواطنون سلطتهم في انتخاب موكلين عنهم فإنّهم لا يتحرّكون، وإنّما هم يُستَدْعَون فحسب للقيام بدور الشعب. وهكذا فإنّ الشعب ليس إلاّ خيالاً مسرحياً فقط. ولكي يكون لدينا مثال جيّد للشعبوية الكيفية، فإننا لم نعد بحاجة إلى ساحة فينيسيا في روما أو أستاد نورمبرج، بل هناك في مستقبلنا شعبوية تلفزيونية، أو شعبوية «الانترنيت» يمكن فيها عرضُ الاستجابة الانفعالية لمجموعة مختارة من المواطنين واعتبارُهَا صوتَ الشعب.

والفاشية الأوروبية، بسبب شعبويتها الكيفية، ينبغي أن تكون ضد الحكومات البرلمانية «المهترئة». وقد كانت من أولى الجمل التي نطق بها موسوليني في البرلمان الإيطالي قوله: «لقد كان بمقدوري أن أحوّل هذا المكانَ الأصمَّ والكئيبَ إلى

معسكر مؤقت لفرق المانيبل التابعة لي»؛ و«المانيبل» هي وحدة فرعية منبثقة من الفيلق الرومانيّ التقليديّ. وفي حقيقة الأمر أنه وَجد في التوّ مأوًى افضل لفرق المانيبل التابعة له، ولكن بعد ذلك بوقت قصير قضى على البرلمان. وهكذا فحيثما ألقى سياسيٌّ ظلال الشك على شرعية برلمانٍ ما بدعوى أنّ هذا الأخير لم يعد يمثّل صوت الشعب، فإنّ بمقدورنا أن نشتمّ رائحة الفاشية الأوروبية.

١٤ – تتحدث الفاشية لغة «النيوسپيك» (الكلام الجديد). وهذه اللغة اخترعها جورج أورويل في روايته ١٩٨٤ باعتبارها لغة «الإنجسوش» الرسمية، أي الاشتراكية الإنجليزية. ولكنْ ثمّة عناصر من الفاشية الأوروبية مألوفةٌ في أشكال مختلفة من الدكتاتوريات: فكلّ الكتب المدرسية النازية أو الفاشية تستخدم مفردات فقيرةً وتركيباً لغوياً أولياً، لكيْ تقيِّد الأدواتِ اللازمةَ لتفكيرٍ مركّبٍ ونقديٍّ. ولكنْ يتعيّن علينا أن نكون على استعداد للتعرف على أنواع أخرى من «النيوسپيك» حتى وإن أخذت الشكل البريء (ظاهرياً) المتمثّلَ في برنامج «الكلام [الخفيف]» (talk show) الرّائج.

***

في صبيحة ٢٧ يوليو ١٩٤٣ قيل لي إنّ الفاشية، وفقاً للتقارير التي بثّها الراديو، قد انهارت وأُلقِيَ القبضُ على موسوليني. وحين ارسلتني امي لابتياع الجريدة رأيت أنّ الجرائد الموجودة في أقرب كشك للجرائد تحمل عناوينَ مختلفة. بل إنني بعد أن رأيت العناوين أدركتُ أنّ كلّ صحيفة تقول أموراً مختلفة!

ابتعتُ إحدى الجرائد، بصورة عشوائية، وقرأت رسالةً على الصفحة الأولى وقّعَتْها خمسة أحزاب أوسنة، من بينها: الحزب الديمقراطي المسيحي، والحزب الشيوعي، والحزب الاشتراكي، والحزب الليبرالي. وكنت قد اعتقدت حتى ذلك الوقت أنّ هناك حزباً واحداً في كلّ بلد، وأن هذا الحزب الواحد في إيطاليا هو الحزب الفاشي الوطني. وهاأنذا اكتشف أنّ بإمكان العديد من الأحزاب أن توجد في بلادي في الوقت نفسه. ولأنني كنتُ فتى ذكيّاً فقد أدركتُ، في التو، أنّ مثل هذه الأحزاب العديدة لا يمكن أن تكون قد وُلدت بين عشيّةٍ وضحاها، وأنها لا بد أنْ وُجِدَتْ لبعض الوقت كمنظمات سرية.

وقد حيّت الرسالةُ المنشورة على الصفحة الأولى نهايةَ الدكتاتورية وعودةَ الحرية: حرية القول، وحرية الصحافة، وحرية الانتماء السياسي. وكنتُ أقرأ الكلمات التالية: «الحرية» و«الدكتاتورية» و«الليبرالية» للمرّة الأولى في حياتي؛ فأحسستُ أنني بُعِثتُ إنساناً غربياً حرّاً بفضل هذه الكلمات الجديدة.

علينا أن نواصل الحذر كي لا تُنسى معاني هذه الكلمات مجدّداً. فالفاشية الأوروبية ماتزال حولنا، مرتديةً ملابس عاديةً في بعض الأحيان. وسيكون من الأيسر بالنسبة لنا كثيراً لو أنّ أحدهم ظهر على الساحة العالمية قائلاً: «أريد إعادة فتح أوشفيتز [لاعتقال اليهود] من جديد، أريد أن يعود ذوو القمصان السود للاستعراض في الميادين الإيطالية مرّة أخرى».

لكنّ الحياة ليست بهذه البساطة، والفاشية الأوروبية يمكن أن تعود تحت أكثر الأشكال براءةً، وواجبنا هو أن نحاول الكشف عنها، وأن نشير بأصبعنا إلى أيٍّ من أمثلتها الجديدة – كلَّ يوم وفي كل مكان من العالم. وإنّ كلمات فرانكلين روزفلت التي أطلقها في ٤ نوفمبر ١٩٣٨ جديرة بأنْ نتذكرها مجدّداً: «إنني أغامر بالطرح الحافل بالتحدّي، وهو القائلُ بأنّه إذا ما كفّتِ الديمقراطيّةُ الأميركيةُ عن التطوّرِ باعتبارها قوّةً حيّةً تسعى ليلاً ونهاراً بالوسائل السلمية لتحسين حال مواطنينا، فإنّ الفاشية ستزداد قوةً في بلادنا». فالحق أنّ الحرية والتحرير مهمّةٌ لا تعرف النهاية.

دعوني أختم هذا المقال بقصيدة للشاعر فرانكو فورتيني:

على حاجز الجسر،
رؤوسُ المشنوقين..
في النُّهَيْر المتدفّق
بصاقُ المشنوقين..
على أحجار الأسواق،
أظافِرُ مَنْ صُفُّوا صَفّاً وأُطْلِقَتْ النّارُ عليهم..
على العشب الجافّ في الأمداء الرحبة،
الأسنانُ المهشّمة لِمَنْ صُفُّوا صفاً وأُطلقتِ النّارُ عليهم.
إنّ لحمنا إذْ ينهش الهواءَ، وينهش الأحجار
يكف عن أن يكون لحماً بشريّاً.
وإن قلوبنا إذْ تنهش الهواءَ، وتنهش الأحجار
تكف عن أن تكون قلوباً بشريّة.
لكننا نظرنا في عيون الموتى
ولسوف نأتي بالحريةِ إلى الأرض.
لكنّما في قبضاتِ المَوْتَى المُحْكَمة
تكمن العدالةُ التي ينبغي تعزيزُها.

أعجوبة في مقبرة الزبير

جنان جاسم حلاوي

في «جامع السيف»، على دكّة اسمنتية، انهمك رجلان في غسل جثّة بدر شاكر السيّاب. كان الجامع شبه خالٍ: أربعة مصلّين، وباحة مكشوفة للمطر، مئذنة فارغة، وصبي أقرع يبدو أنّه يشتغل في الحدادة، ولج إلى المرافق، بعد أن تطلّع إلى المصلّين، ثم مسح مخاطه بكمّ دشداشته.

كان «علي» ينتظر مفجوعاً إنهاء غسل الميّت. تربّع على حصيرة في إحدى غرف الجامع، ثمّ خرج إلى الباحة مُتّكئاً على أحد الأعمدة، محتمياً بتاجه الحجري من الرذاذ. كلّ شيء كان مهيّأ: قماش الخام، والتابوت، ومسحوق الكافور، والصّابون. لاحت الأصوات تلك اللحظة مشحونةً بالوحشة واللامبالاة: تكتكات الرذاذ على البلاط، همْس المصلّين وهم يسلّمون على الملائكة، خرير الماء الجاري في بالوعةِ غرفة غَسْلِ الموتى، بربرة الشحّاذ المتكوّر في زاوية الجامع، وكأنّه محتمٍ بها من شخص يوشك أن يضربه.

وهناك بين مزوّقات الآيات وزخارفها، فوق ملاسة الفسيفساء، في أخاديد المرمر العتيق، للشرفة، لأرابسك الإيوان، مرّت بسحر خارق، ببطء زاحف، وئيد، خلل ثنايا الصمت الرّاكد، نهنهاتُ نحيبٍ خافتٍ، حارقٍ، لعلّه بكاء روح الميّت. روح منسيّة، عارية، معلّقة، على طرف هلال الجامع، وحيدة إلاّ من المها، وعذابها، يغسلها المطر، فتتطامن خافقةً في الفضاء، تدفعها الرّيح، فتفلتها من سنّ الهلال.. تنفلّت، تشفّ الغيوم، تتشبّث بها الريحُ، تطير، تتبعها الطيور، ولكنّها تغور في أعماق الزرقة الرماديّة مزهوّةً برعشة الانطلاق، وتغيب تاركةً حزّ النهنهات المتفحّم بين حروف الآيات، وبقايا الدموع، تحت رذاذ كانون الكئيب.

اكمل الرجلان تحضير الميّت ودفعا التابوت إلى «عليّ»، وقبضا أجرهما.. قال «علي» للمصلّين الذين انهوا صلاتهم:

– ساعدوني في رفع التابوت إلى السيّارة.. ساعدكم الله، وأجْركم عند ربّ العباد.

ساعدوه، ووضعوا التابوت على سلّة سيارة حمراء، مالبثت أن انطلقت إلى مقبرة الزبير مخلّفةً وراءها محلّةَ السيف، والبصرةَ العتيقة، وصبيَّ الحدادة، والعالمَ الخائف من المطر.. لوّح اعرابي للتابوت مسلّماً، ظنّه «علي» يهتف بكلمات قدسيّة: «إلى رحمة الله، مع السلامة»، أو كلمات مثلها.. ثم لا شيء سوى حشرجة السماء، وخرير ميازيب الشناشيل في «السيمر» و«السيف».

***

ماج النّاسُ حول سيّارة «فورد» تابعةٍ لمصلحة الموانئ، نزل منها رجالُ شرطةٍ، وموظفٌ راح ينظر بأُبّهةٍ وسطوة إلى النساء.. قالت امرأة عجوز: لماذا؟ خطية!

الشوارع تترجرج في المطر، والدموع تتضبّب في عيني العجوز.

– أين بدر؟

صمتٌ......

ألقى رجالُ الشرطة الأثاثَ على الرصيف: كنبةً، كتباً، وسجّادة، وساعةَ حائط، وملاعق، وبطّانيات، وستائر، وصرراً. صفّته «إقبال» بعناية تحت المطر، وأرادت أن تعترض على خشونتهم.

سألت امرأة شابة: ماذا يمكننا أن نفعل من أجلكم؟

إقبال: لا شيء.

التصق «غيلان» بأمّه...

الشرطي: لماذا لم تغادروا البيت، ألم نتذكركم بفصل «بدر» من الدائرة؟

إقبال: وأين سنذهب؟

العجوز: لا حول ولا قوّة إلاّ بالله.. تعالوا، عيني، عندي إلى أن يفرجها الله!

إقبال: شكراً، سأذهب إلى بيت أهلي.

اقفل الشرطيون البيتَ بسلسلة غليظة، وركبوا سيّارة الفورد.. كتب موظّفٌ ما شيئاً في ورقة رسميّة وأعطاها لإقبال.

– ما هذا؟

– نسخة من الأمر الرسمي بإخلاء البيت..

قرأ الموظّف حقداً في العيون.. قال مبرّئاً ذمّته:

– ما بيدنا شيء، نحن عبيد مأمورون.

ثم صعدوا إلى صدر السيّارة، ومضوا.. تفرّق النّاس. التبس الأمر على إقبال. نظر غيلان إلى مطر كانون.. مطر.. مطر.. مطر. متى يتوقّف يا إلهي المطر؟ ساحت قطرة ماء من خصلة نفرت على جبهة إقبال، تدحرجت إلى خدّها، فحنكها ثم سقطت على الاسفلت.. رنّت وتلاشت.

***

قرب صفصافة ذاهلة في مقبرة

الزبير، انزل «عليّ» التابوتَ بمساعدة بعض المارّة، سأل عن حفّار القبور، قالوا: إنّه لا يعمل وقت المطر. سأل عن بيته، سكتوا. لاحظ بضعةَ توابيت مصفوفة بانتظار دفنها، سأل عن أمرها. قال صبيّ: إنها للمنسيين الذين لا أهل لهم، تدفنهم وزارة الأوقاف على نفقتها.

– حسن، ولكنّ الدفّان هو الذي صفّها.

– صحيح، ربّما وجدته في المرقد منتظراً توقّفَ المطر.

– أيّ مرقد؟

– ذاك.

أشار الصبي إلى مرقد الحسن البصري، وترحّم على الميت ومضى. خطا «عليّ» بضع خطوات صَوبَه وقرأ على عدّة شواخص مرمرية:

يا قاري كتابي ابكِ على شبابي

بالأمس كنتُ حيّاً واليوم تحت التراب

تحاشى أشواكَ العاقول، وحُفَرَ قبور مخسوفة.. أين ذهب حفّارُ القبور؟ لماذا لا يكفُّ المطرُ عن نثيثه؟.. تساءل ثم فكّر: لو ينهض الموتى، ويبكون الميّت المتروك!! لا أحد يبكيه.. لا أحد بحاجة إليه.. لا أحد يهتم، يموت، يقوم، يضرب رأسه بالحائط، يذهب إلى الجحيم، لا أحد يهتم.. رأى القبّة تطير، فتبرز صلعةُ الحسن البصري لامعةً، وسحنته خاشعةً، ناظراً إلى الله عسى أن ينجده من واصل بن عطاء، متمتماً بدعاء حاقد:

اللهمّ ارمه بحجارة من سِجّيل، واجعلْ طعامَه ناراً، وشرابَه الزقّوم، يقعد فلا يقوم. نهاره ليلٌ بهيم، وليلُهُ ليل الجحيم. خانَ العهدَ في عهدتك، وَصاحَبَ الجنَّ والشياطين، اللهم خَلّصْ مؤمنيك من شرّ الوسواس الخنّاس الذي يوسوس في صدور النّاس.

يقف واصل بن عطاء ويصيح بالبصري: إنْ أنت إلاّ انتهازيّ

البصري: أنا عاشق

بن عطاء: أنا ذاهب

البصري: إلى العزلة

بن عطاء: إلى العالم

ثم خرج من المرقد، وغسل وجهه بالمطر. تطلّع إلى «عليّ» وقال له اتبعْني لندفن المنسيين الذين لا أهل لهم!

قال «علي»: معي بدر

قال بن عطاء: هذه روح لا تموت. لقد حلّت عليها اللعنةُ، فتوزّعت نتفاً في الماء والنار والهواء، في الجماد والحيوان والإنسان.

بدر شاكر السيّاب يلوب تحت المطر، سيدفنه المطر إذا لم يحضر الدفّان، ولم يحضر الدفّان.

***

خيطٌ مائيّ مثل حدِّ الموسى تسلّل إلى جثّة بدر، تململت. أراد بدر أن ينقلب على جنبه.. لماذا ادخلوه هذا الصندوق؟ آخ! تذكّر أنّه الآن ميت.. حرّر أصابعَه من الشاش الأبيض. أزاح لفافة الكفن عن رقبته. رائحة الكافور تكاد تخنقه. دفع غطاء التابوت. قاوم. دفعه بقوّة ثانية. صرّت المسامير.. دفعة أخرى. تفككت، انسلّتْ خيوطُ ضوءٍ إلى ظلام التابوت. نهض على كوعيه، ودفع الغطاء بصدره. قماش الخام ضيّقَ عليه انفاسه. انفلش التابوت. أمامه شمخت قبورٌ من اسمنت وجصّ، شواهدُ من حجر ومرمر، وتوابيتُ من خشب معاكس مفتوحة، ومهملة: توابيت المنسيين استاف انفُهُ رائحةَ الطين، والتفسّخ، والكافور. مزّقَ كفَنَهُ. شعر بإعياء شديد، وحين خطا خارج قبره لَزِمَتْهُ قُشعريرةٌ حادّة. المطر يحفر في جلده رجفاتٍ متواصلةً. لفَّ عُرْيَه بالخام، لا بدّ له من الحصول على ملابس، وسيذهب إلى بيته. إنّه الآن ميت وستكف السلطات عن مطاردته. لو رآه أحدٌ واقفاً هكذا لظنّه جنّياً، أو مارداً قادماً من جهنّم، لذا يجب الإسراع في الابتعاد، وإلاّ فسيجبرونه على العودة إلى القبر، ويدفنونه لأنّه ميت، لامحالة. والموتى لا يقومون إلاّ يوم الحساب. إذن فهو يخالف نواميس الله. فكّر في فظاعة عودته إلى حفرة موته، سيحرمونه من رؤية غيلان وآلاء وإقبال. خطرتْ له فكرةٌ مباغتة، ومضةٌ شيطانية يحتال بها على الله والنّاس. هرع إلى التوابيت المفتوحة، سحب إحدى الجثث، وضعها في تابوته، ثم بسمر غطاءه مستخدماً كسراتِ شاهدةٍ مهدومةٍ. ولكنْ أية مصيبة ستقع حين يحلق الدفّان في التابوت الفارغ؟ سيُصاب بالجنون، أين يمكن أن ترحل الجثّة؟ هل يقوم منسيٌّ من الموت هكذا؟.. يقوم لينشّط ذاكرة العالم؟

(تبلّل الكفن تماماً. ازرقّ جلدُهُ من البرد. هرول مبتعداً عن المكان، ثم قعد تحت قفص أحد القبور المصفّحة بالحديد. ها هو «علي» مع الدفّان يقتربان من تابوته. سمعهما يتحدّثان:

الدفّان: عَلَيّ أن أدفن الناس بالدور.

علي: صحيح، ولكنني مستعجل، يجب أن أذهب اليوم إلى الكويت.

الدفّان: لا أستطيع.

علي: سأدفع لك ما تريد.

الدفّان: إنا لله وإنّا إليه راجعون، من هو صاحبك هذا؟

علي: شاعر، مات بسبب مرض صعب.

الدفّان: سرطان؟

علي: لا.. شيء مثله..

الدفّان: الموت حقّ، يدرككم ولو كنتم في بروج مشيّدة.. ومادام صاحبك شاعراً فسأدفنه قبل المنسيين، قبلهم كلّهم.

علي: الأنك تحب الشعراء؟

الدفّان: لا. لانني أكرههم.

***

اضطرَّ بدر إلى قضاء ليلته، جالساً قرب القبر المقدّس، ملتحفاً كفَنَهُ، حذراً، منصتاً لكلّ حركة، محتاطاً لكل طارئ؟ فهو متأكّد من أنهم إذا وجدوه سيعيدون دفنه، لذا فإن عليه أن يرتّب أموره. الحصول على الملابس أوّلاً والرحيل في أقرب فرصة ثانياً. يباغت حفّارَ القبور، ويقيّده، ويأخذ ملابسه، ولكنّ الحفّار غليظ، قوي. أيقول له إنّه خرج من القبر، وأنّه المرحوم بدر شاكر السيّاب؟ قد يقتله رعباً، أو يشلّه، ولكنْ أنّى لحفّار القبور أن يخاف الموتى؟ ما عليه إلاّ أن ينتظر رحمةَ الله. قبل أن يغفو للمرّة الثالثة، بعد منتصف الليل، من كابوس جاثم.

سمع همساً، ونسماتٍ بشريّةً تحفّ قرب جدار المرقد، غير أنّها مالبثت أنْ ذابت في الصمت. خرج بدر من المرقد، واختبأ وراء شاهدةِ قبرٍ عالية، ولبث يتنصّت.

– عبّاس! هل أنت متأكّد من مكان القبر؟

– لقد سألتُ الدفّان وقال لي إنّه قبره.

– وكيف عرف الدفان شخصيّة بدر؟

– لقد أخبره الرجلُ الذي أتى به.

– حسن...

راح الرجلان يحفران قبره بهمّة. تبيّن السيّابُ منهما «عباساً»، فيما لم يستطع معرفةَ الشخص الآخر. همس: الكلب عباس! ولكن ماذا سيفعلان بجثّته يا ترى؟ ماذا يريدان منه وهو ميت؟

أثارته شكوكُه، وهَمّ بالهجوم عليهما. مادام يبحثان عن جثّته، فلا بدّ أن هناك مصلحةً مّا ملحّةً في موته.

فجأة لمح بدر شخصين مقنّعين، آخرين، يقتربان بحذر. كان الأوّلان منهمكيْن في الحفر، غيرَ منتبهيْن حينما انقضّ المقنّعان عليهما.

– قفْ.. هذا الوغد عبّاس!

هرب الآخر.. حاول عبّاس الهرب، ولكنّ أحدهما عاجَلَهُ بضربة مِعْوَلٍ على رأسه، فقتله.

صرخ المقنّع الآخر: ماذا فعلت يا عبد الجبّار؟

– قتلته.. لنكمل الحفر بسرعة، لربما سيبلّغ ذلك الوغدُ عنّا.

باشرا الحفر ثم أخرجا التابوت. كشفا عن الجثّة.

– هذا ليس «بدراً».

– دعني أنظر!

ينظر عبد الوهاب

– أنا متأكّد أنّها لميّت آخر.

– لقد أخطأنا القبر. اللعنة! فلننسحب...

دفنا تابوت المنسيّ مع جثة القتيل كيفما اتفق. تراجعا، ثم غابا في العتمة.

***

نبش السيّابُ القبر، جرّد جثّةَ عبّاس من ملابسها، ولبسها، أعاد الجثّة إلى الحفرة، ثم طمرها من جديد.

قرّر أن يغادر محلّة الزبير، وجد بضعةَ دراهم في جيب البنطال، تكفيه فطوراً وأجرة ركوب. غادر المقبرة وتحاشى الشوارعَ الرئيسية، وخرج مباشرةً إلى محلّة العرب. تمهّل عند الجامع ثم ركب إحدى العربات الخشبية التي أقلّته إلى موقف السيّارات. كان الازدحام على أشدّه. عينان فاحمتان ذكّرتاه بأيام خوالٍ، وحوادث ووجوه كريهة. عينا امرأة تلتفّ بعباءة، تحدّق فيه، تلحّ في التحديق. حاول السيّاب تحاشيهما، ولكنّهما بقيتا ملتصقتين به، التصاقَ الطحالب بالحجر. هل لها علاقة بما حدث الليلة الماضية، وهل لها علاقة بعبّاس أو عبد الوهاب؟؟ إنها تدبّر شيئاً ما.. تتجسّس؟.. تبحث عنّي؟ تراقبني؟ تطاردني؟ سيحصل شيء ما! قد يختطفونني، أو يقتلونني في السيّارة! في عينيها شيءٌ من الغرابة والقساوة واللهفة والقِ تشفٍّ. رجع بدر أدراجه. تبعته حتى باب المقهى، ثم توارتْ في الزحام، وتوقفتْ قرب بائع الحبال، تنظر إليه. شرب شيئاً على عجل، وغادر من السيّاج الخلفي. عبر شجيرات الأثل، تسلّل إلى مستشفى الزبير، ثم إلى الشارع العام. التفت وراءه، لم يجدْها. غذّ السيرَ إلى الموقف الآخر: سيّارات «الزبير – الشعبية»، ومن الشعبية سيحاول الركوب إلى البصرة. وجد حسّاناً بانتظاره في الموقف، مع عبد الوهاب، وكأنّه على موعد مع موت ثانٍ مقيت. رجع، ولج أزقّةً، ودروباً ضيّقةً. كان يسمع وقع أقدامهما وراءه. هرول صوب جامع الزبير ثم انحدر إلى سوق الحبال، ثم سوق القمّاشين. وقف عند أحد القمّاشين، سأل عن سعر الخام الأسمر. ولج مكتبة، سأل عن ديوانه **شناشيل ابنة الجلبي**، قال له البائع: هذه مكتبة دينية لا تبيع كتبَ الملاحدة. أين سيذهب؟ سيقتلانه لا محالة. الاثنان صارا ثلاثة؛ فقد التحق بهم شخص ثالث. من هو؟ لم يستطع معرفته. شحذ ذاكرتَه جيّداً، أين التقى به؟ ومتى؟ في بيروت، لندن، الكويت، البصرة، بغداد؟

انزوى بدر في كازينو نادي الموظّفين. شرب ربعاً من العرق المستكي. أم كلثوم تئنّ في الحاكي، أثارت شجونه، طلب كأساً إضافية، وأخرى حتى آخر درهم..

حلّ المساء، لم يقرّر شيئاً.. أيخبر الشرطة؟ سيلقون القبضَ عليه بتهمة القيام من الموت دون إذن، أو ربما بتهمة تعاطي السحر والشعر والتنجيم، ويعودون به إلى القبر، لأنّ ذلك «مخالف لسنة الله والرسل»، وهل هو المسيح حتى يقوم من موته؟ أم هو اليعازر ينهض من كفنه، أو الإمام الغائب يعود من غيبته؟ سيعود إلى المقبرة، وحينما ينتصف الليل سيأخذ قسطاً من الراحة، ثم يقطع الدرب مشياً إلى البصرة وأمره لله. ولكن ماذا إذا داهموه في المرقد؟ لفّته دوّامةُ الشكوك والمخاوف. لم يجد أفضل من أسوإ الحلول: العودة إلى الجبّانة. لكن ماذا يريدون منه، وهو ميت؟

***

استلقى على ظهره، وأغمض عينيه مستسلماً للصمت الزاحف على جدران القبّة الداخلية لمرقد الحسن البصريّ. بدر يذوب مع أنفاس الأوّلين، يخدر مع خشخشة أثواب داخلة، خارجة من المرقد، مع همس خطِر، محاذر، مع عيون شفّافة، ووجوه برّاقة. أصابع، أصابع ناعمة راحتْ تلامس أصابع رجله، أخذت تجرّه. تشبّث بفسيلة ميّتة. تكمشه الأصابع، تسلخ جلد رجله، تجرّه إلى قاع نهر طيني. دخل الماءُ رئتيه، رفس الجسمَ الهلاميّ المتشبّث به، وصعد إلى سطح الماء. كانت «جيكور» تحترق. أحدهم يئنّ من الألم، مصلوباً على باب سليمان. يَدٌ سحبته من الماء، وجد نفسه على سطح إحدى السفن، راياتها سود، وثمّة رأسٌ بشريّ معلّق على الصاري. سأل عن صاحب الرأس، قالوا له: إنّه رأس صاحب الزنج.. قال لهم: إنّه يريد أن يرى ابنةَ غيلان. أنزلوه في قاربٍ رسا عند نهر صغير: بُوَيْب. وجد أمّه تغسل رأس «وفيقة» بأوراق السدر، والشلبي يحدّق في حرائق «جيكور» ويستمني.

اقتربت أمّه منه وأعطته قنينة.

– أمّاه، أشربه، ستشفى!

ملاءات بيض، أروقة تغصّ برائحة الأدوية. دقّات ساعة. محمود العبطة يلبس ملابسَ ممرّضة لندنية، ماسحاً جبهته بحنو، يبكي عليه. عاهرٌ تقرأ «المومس العمياء» في ماخور السيف. جبرا إبراهيم جبرا يأخذه في جولة في المنصور ويسكر معه سكرة عظيمة. أبو سناء يوزّع المنشورات في «الصنكر». شرطي يدسّ في فمه مسدّساً، يخرجه ثم يمرّره على خدّه، يحسّ ببرودة الحديد، يقول له: اقتلهم أو اقتلك!

– لا أستطيع.

يطلق النّار في الهواء، فيقهقه «مالك سيف» لاوياً ذيله، عاوياً أمام النعساني. «إليوت» يبول في مكان كُتب عليه «البول للحمير». «لميعة عبّاس عمارة» تجلس وحدها في مقهى «البرازيلية»، يبحلق فيها، تقوم، تخرج إلى شارع الرشيد، يتبعها، تغيب في الزحام. نساء إيرانيات. شرطة كويتيون. أمراء يضاجعون بغالاً. غيلان يبكي عند «جسر الغربان».. بابا.. يمسّ خدّه، يقبّله.. بابا.. ماما.. أين ذهب بابا؟

مـــريض، مطارد، رجل يدوس في بطنه، أفـــواه، أفـــواه تصـــرخ عليـــه: «شعوبي، زنديق، ملحد، خائن، متخاذل ساقط، جاسوس، منشق، هارب، داعر، متواطئ، متعاون، وكيل أمن، وكيل مخابرات، نفعيّ، متقلّب، مساوم، ذاتيّ، أناني، معقّد، جاحد، قبيح، ضعيف، بكّاء، متآمر، متلوّن، منهار، مشبوه.. احذروا منه، حاربوه.. نفيق..».

أبلام، أعلام، شبابيك، شناشيل، مطر، سَحَر، قمر، صور، شجر، أصابع لزجة تجرّه من رجله، أصابع تقبض على عنقه، أصابع تنغرز في عينيه، أصابع تشدّ شفتيه، تطعن أنفه.. هواء.. هواء.. قليلاً من الهواء. أنا أموت. صوت من باطن القبّة: «ما غايتنا، ما غايتك؟ الموت حق والحياة زوال»..

– أريد أن أرى ابني غيلان! أريد أن أرى زوجتي إقبال ولو للحظة، لحظة كي أودّع أولادي، أتوسّل إليكم، كي أودّع «جيكور»، أودّع البصـرة، العـراق، الفرات، لحظة لن تغيّر في أمر الله، لن تغيّر في أمر العالم. من يسامحني؟ (شخير كلاب وقرع طبول)، ارحموني (دقّات ساعة المستشفى) اتركوني (بصقوا في فمه) أنتم لماذا تعذبونني؟ حتى الظلام هناك أجمل «فهو يحتضن العراق»! أوّاه أيّها الظلام لُفّني، وخذني إلى غيلان.. إلى أهلي.. إلى البصرة، «أي حزن يبعث المطر؟».

الأصابع تكشف عن صدره. تدسّ سفوداً في صرّته، تلعق دمه، تبضع أضلاعه، وتحشو قلبه بالدود. تفصّد العرق من جبهته، استيقظ. وجوههم، عيونهم، أنوفهم، ألسنتهم، شعورهم، أظافرهم، تنهمر عليه. أراد أن يقول لهم: دعوني أمُتْ بسلام على الأقل! ولكنّه انقلب على جنبه، واستسلم لحلمه الأخير.

***

انقضّوا عليه، خنقوه بحبل سميك.

قال عبد الجبّار: هذا بدر!

قال عبد الوهاب: ولكن من ذاك الراقد في قبر السيّاب؟ لنحفر القبر كي نتأكّد دفعاً للالتباس!

حفرا من جديد، أخرجا التابوت، حطّماه، دهشا، احتارا، استغربا!!! وجدا جثّة أخرى للسيّاب أكل الدُود أطرافها. مَنْ هذا الراقد في التابوت، مَنْ ذاك الممدّد في المرقد؟؟ الجثّة أم القتيل المخنوق؟ سيّابان ميّتانْ. واحد مأكول، وآخر مخنوق. ربطا الجثّتين إحداهما إلى الأخرى، حملاهما في السيّارة، وغادرا المقبرة مسرعينْ.

بعد يومين جاءا إلى مشغل أحد النحّاتين، وقالا له: لقد انتهت المهمّة.

قال لهم: أين الجثّة؟

دفعا له الجثتين المربوطتين.

قال: كيف سأنحت التمثال، أيّ جثّة منهما تعود للشاعر؟

قالا: الاثنتان، انحتْهما بأية صورة، فهما مكتملتان هكذا، إنّهما لرجل واحد.

قال النحّات على مضض: حسن.. ثم غمس الجثّتين في قالب جبسي، وطهّر مشغله بالديتول.

***

كما تجمّع المريدون تحت صليب الحلاّج

كما تجمّع جند الروم على الجلجلة محدّقين في القيامة

كما تجمّعت الغربان على رأس سبارتاكوس المصلوب، تنقر عينيْه،

تجمّعوا حول التمثال

مثلما اعتلت زينبُ صهوةَ جواد الحسين لترمي بالحق يزيداً

مثلما تشبثّت مريم بالصليب، وهزّته

مثلما صعدت جان دارك المحرقةَ بعيني زائغتين،

تسلّقت امرأةٌ التمثالَ.

كما أكلت السباع والوحوش جثّةَ المتنبي في دير العاقول

كما التهمت نيرانُ الفرن جسد ابن المقفّع

كما اكتسحت سيولُ نهر خوز وشط العرب أسوارَ مختارة زنج البصرة،

قرض الغبارُ والصدأ المخضرُّ والضجرُ والوحدةُ معدنَ التمثال.

... امرأة متّشحة بالسواد تسلّقت التمثال، وراحت تغسله، وتنظّفه بالماء والصابون، يساعدها شابٌ نحيف وفتاة نحيفة.. تجمّع السابلة والفضوليون ورجالُ الأمن والشرطة والصيّادون والشحّاذون والحمّالون حولهم مندهشين، أو ساخرين، أو آسفين، أو غير مكترثين.

قال أعرابي مستفسراً: من هذه المرأة، تغسل الصنم هذا؟

ردّ رجل يبيع الكوكاكولا في سطل معبّإٍ بالثلج: إنّها زوجة السيّاب: إقبال، تغسل تمثاله من الغبار والصدإ وفضلات الطيور. كوكا كولا بردّ قلبك، أفتح لك واحدة؟

لوى الأعرابي شفتيه ومضى يخبّ، قاصداً سوق الهنود، يضرب علبةَ دخّان «روثمن» فارغة، بطرف نعله الزبيري، كشيطان يدخل المدينة لامبالياً.

السويد



بهجة الوصل

فخري قعوار

إلى الدكتور ميشال سليمان الذي قال: «أكلُّ الذي عشتُه مشهدٌ، تساوى به المخرجون والمجرمون؟ لسوف أمارس دور افتراس النساء اللواتي ينافسنني في الغواية بالقرب من خطوات البنفسج والآس، حين يجيء الصباح المبلّل بالوصل، سوف أمارس دور اقتطاع الرجولة، ممّن تعاطى معي الاحتلام المسيَّب في غفلة العمر».

كان المساء بارداً، فتدثّرت بمعطفي، ورفعت ياقة حول رقبتي وطرفي أذني، ودسست نفسي في سيارتي، ومضيت نحو المقهى.

قلت لها إني سأنتظرها هناك. وعندما تحدّثنا على الهاتف بعد الظهر، كان الجوّ دافئاً، فظننت أنّي أستطيع الجلوس على رصيف المقهى. لكنّني حين وصلتُ، وجدت الرصيف خالياً، والكراسي كلّها في الداخل، والزبائن في الداخل أيضاً.

اخترت موقعاً عند الشبّاك المطلّ على الشارع. من هنا ستمرّ. وربّما عرَفت أنّني في الداخل، دون أن يقول لها أحد ذلك، فهي ذكيّة، وشأنٌ كهذا لا يحتاج إلى ذكاء، فالطقس الذي انقلب فجأة، يدفع النّاس إلى هنا دفعاً.

امرأة ضالعة في الأربعينات، تحاول العودة إلى الثلاثينات بالأصباغ التي دلقتها على شعر رأسها، وَطَلَتْ بها وجهها وشفتيها ورموش عينيها وجفونها. كانت تدخّن صنفاً من السجائر الطويلة، وتتحدّث بحماسة لشاب مرتبك، لا يكفّ عن هزّ رأسه بالموافقة على كلّ ما تقوله. رأسه محلوق على طريقة المارينز، وكلّما حناه إلى أمام، برزت عضلة حدباء تحت جلد عنقه.

صبايا دون العشرين، يتضاحكن ويأكلن المثلّجات والحلويات، ومن نظراتهن أدركت أنّهن يعلّقن تعليقات ساخرة على الآخرين. ربّما كنت موضوعاً لسخريتهن، لكنّني لم أضبط أيّةً منهن متلبّسة بالنظر نحوي.

بندول الساعة في المقهى، يبدو جذلاً دائماً. نشيطاً دائماً. لحظات، وتعبر من هنا. من وراء الشبّاك. لكن هذا البخار الذي أخذ يتكاثف على الزجاج قد يجعلها تمرّ دون أن أراها. وقد تنظر من بعيد إلى رصيف المقهى، فلا تجد أحداً، وتمضي.

أمسح الزجاج بالمحارم الورقية الموزّعة على الطاولة، فيترك البخار آثاراً من الماء تجعل صورة الشارع مكسّرة قليلة الوضوح.

لم أشرب شيئاً. ولم أدفع شيئاً. نهضت، وهممت بالخروج، فجاء النادل معتذراً لأنّه لم يسألني عن طلبي. قال:

– كنت أظنّ أنّك تنتظر شخصاً ما.

فقلت له وأنا أحاول أن أنهي الحديث معه:

– لا توجد مشكلة. عليّ أن أذهب الآن.

أضاف وأنا أبتعد عنه:

– كما تريد. المهمّ أن تكون راضياً عنّا.

عدت ثانية إلى رفع ياقة المعطف حول عنقي وطرفي أذني، ووقفت على حافة رصيف المقهى، أنظر في الاتجاهين، وأنظر إلى السيّارات المسرعة، التي لا تتوقّف واحدة منها هنا.

ستتوقّف سيارتها هنا، وستهبط منها. وربما أبادر أنا إلى فتح الباب لها. ولكن، لا، فهذا يدلّ على لهفة لا أحبّ أن أظهرها.

مرّ رجل يلفّ رأسه بكوفية، ويدفع أمامه عربة يبيع عليها ذرة مسلوقة. وقفت سيارة زرقاء، هبط منها شابّ وصبيّة، دخلا إلى المقهى. على طرف الشارع المقابل، عامل يمسح سيارة.

وقفت سيارة سوداء، هبط منها رجل معتدّ بأناقته، وعندما مرّ من جانبي، حيّاني بابتسامة مرتبكة ثم توقّف قائلاً:

– هل تنتظر أحداً؟

كان السؤال تدخّلاً سافراً في شؤوني الخاصة. قلت:

– وما شأنك أنت؟

قال:

– كنت أظنّ أنّني أستطيع أن أقدّم لك خدمة.

قلت باستهجان:

– خدمة؟

قال:

– نعم. خدمة.

قلت بهدف إحراجه:

– لكنني أنتظر صديقة.

قال بثقة:

– أعرف ذلك.

أثار فضولي وضيقي معاً. قلت له:

– مادمت تعرف، فلماذا سألت: هل أنتظر أحداً؟

ضحك وقال:

– فاتحة كلام.

قلت:

– وما هي الخدمة التي تريد تقديمها لي؟

قال وهو ينظر إلى السيارات العابرة:

– لا أعرف ما هي على وجه الدقّة، لكنك تستطيع أن تطلب منّي ذلك.

ضقت به أكثر، وقلت:

– هل لي أن أتشرّف بمعرفتك؟

قال:

– لطفي. الأستاذ لطفي الابراهيمي!

قلت:

– وماذا تعمل؟

قال:

– أعمل أشياء كثيرة لا تعجب النّاس.

قلت:

– مثل هذا الذي تعمله الآن ولا يعجبني؟

ابتسم بعدم اكتراث وقال:

– تماماً. تماماً.

أضاف وقد استطالت ابتسامته تحت شاربه:

– إنها وظيفة لا أقدر على التخلّي عنها. وكلّما علمت بفرصةٍ للتدخّل، لا أتوانى.

قلت مستوضحاً:

– وكيف تعلم بالفرص؟

قال:

– ألم أقل لك إنّني أعمل أشياء كثيرة؟

قلت:

– نعم.

قال:

– فأنا مثلاً علاّم بالغيوب!

ضحكت وقلت:

– وقابض أرواح.

قال مؤكّداً:

– أعمل أشياء كثيرة، لكنّها لم تعجب أحداً قطّ!

قلت محاولاً اختصار الحديث معه:

– على كل حالٍ شكراً.

وتشاغلت عنه بالنظر إلى السيّارات القادمة، لكنّه قال:

– لا أدري لماذا تتعب نفسك بالوقوف في هذا الطقس البارد!

هززت رأسي، وتابعت النظر إلى السيارات، حتى دخل المقهى.

نظرت إلى الساعة، كان الوقت قد جاوز الموعد بدقائق. وما هي إلاّ لحظات، حتى جاءت بسيارتها الصغيرة الناعمة كصوتها. ابتسمت وهي تسحب المفتاح وتهبط وتقفل الباب. ظلّت الابتسامة على وجهها المضيء بلمعة خفيفة، إلى أن صافحتني قائلة:

– هل تأخّرت عليك؟

قلت ساعياً لإخفاء اضطرابي:

– لا. أبداً.

وضحكت قائلاً:

– فأنت دقيقة كالساعة!

وعلى باب المقهى، قلت مستدركاً:

– ما رأيك في جولة بالسيارة. أليست أفضل من بحلقة العيون المتطفّلة؟

وكنت أعني لطفي الابراهيمي، وبحلقة عينيه. قالت:

– كما تريد.

قلت:

– نركب في سيارتي.

قالت:

– كما تريد.

قلت:

– هل نمشي في هذا الاتجاه؟

قالت:

– كما تريد.

قلت:

– هل نخرج من هنا إلى هذا الطريق الترابي؟

قالت:

– كما تريد.

قلت:

– هل نتوقّف هنا في هذا الخلاء المعتم؟

قالت:

– كما تريد.

ضقت ذرعاً بطاعتها الزائدة، وقلت، ونحن نسمع أصواتاً بعيدة مبهمة، ولا نرى شيئاً سوى التماعات نجوم السماء:

– أحب أن تعترضي أحياناً، أو أن تقترحي شيئاً، بدلاً من هذه الموافقة الدائمة.

قالت:

– معك لا يوجد عندي اعتراض أو اقتراح.

وأضافت:

– قلت لي على الهاتف إنّك كبرت وأنت ترضع إبهامك.

قلت:

– نعم. قلت هذا.

قالت:

– ألا تشتاق إلى رضعه؟

قلت:

– أشتاق.

قالت:

– ضعه في فمي.

مجنونة. مجنونة منحدرة من سلالة مجانين. أشعلت في رأسي ناراً. أدارت حريقاً في دمي. كنت مبتهجاً بجنونها. كنت بحاجة إلى هذا الجنون الذي يلسعني في رتابة أيامي.

عمّان

اليوم الأخير للمطر

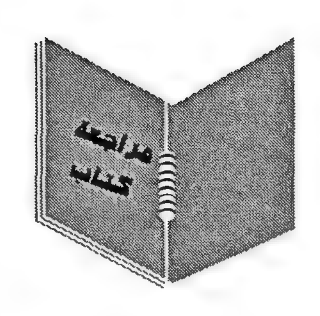
جلال نعيم حسن

– ألو.. ألو.. أم لينا؟

آه حبيبتي كيفَ أنتِ؟.. ولينا؟، كبرت!.. نبتت لها ضفيرتان جميلتان؟.. أين هي؟.. في المدرسة.. آه يا لينتي الحبيبة!

أمازالت تحب الدُّمى؟.. اشتريتُ لها دُبّاً صَغيراً ها أني أضمّه إلى صدري.. ماذا؟ والله أنا مشتاق أكثر.. منذ لحظات فقط أنزلوني إلى ساحة الميدان وهاأنذا أُكلمك من الهاتف العمومي.. نعم أطلقوا سراحي اليوم – لم يكن ذلك شاقّاً.. ناداني مدير المعتقل واعتذر لي بجمل طويلة منمقّة، وبعث لي «إستكان» شاي دافئ ارتشفته بسرعة، وقبل أن أخرج قلتُ له بخبث «إلى اللقاء!» ولكنّه ردّ عليَّ بجزم «وداعاً».. ماذا... ماذا؟.. بالطبع. أجلسوني على قنانٍ فارغة طويلة الأعناق.. لا. لا، أظافري على حالها، ولكن فقط.. أوه حبيبتي لا تذكريني بذلك. إني الآن فرحان جداً. أوه يا للروعة!.. أتسمعين؟ إنه المطر بدأ يهطل.. كم أحب ذلك.. ها هو شارع الرشيد الذي تعشقينه يغتسل بالمطر.. والناس، الناس ما أجملهم هكذا وهم يتسكعون.. يتصافحون أو يتشاتمون، يهمسون أو يصرخون.. أوه حبيبتي، انتظريني سأستقل تاكسياً وآتي حالاً. لن أتأخّر.. انتظِ.. آآآآخ.. اللعنة. ما هذا الألم.. آآآ.. أحشائي تتمزّق.. لا. لا. لا أريد الموت.. لا أريد أن أموت اليوم.. آآخ.. معدتي.. آآه الســ.. السّم.. (سقطت الدمية). لينا كل شيء يسقط.. آآه.. إني أتهاوى.. إني أ..م..وو..تْ.

العراق



شعرية الذاكرة(*)

عبد الرحمان مجيد الربيعي

I

كان بمقدور الشاعرة التونسية جميلة الماجري أن تنشر ديوانها الأوّل قبل عشرين سنةً، ولكنها لم تفعل، لأنّها ترى أنّ العبرة ليست في نشر ديوان بل في أن يكون لهذا الديوان مكان.

جميلة الماجري لم تتوقف عن كتابة الشعر كما ورد في صيغة بعض الأخبار حول ديوانها البكر **ديوان الوجد**، لكنها توقّفت عن نشر الشعر، وهناك فرق كبير بين الحالتين.

لقد كتبت جميلة الماجري شعراً كثيراً وقرأت شعراً كثيراً وتابعت المشهد الشعري العربي باهتمام وانتباه. ومن هنا فإنّها عندما اقتنعت أخيراً بنشر ديوانها الأوّل وجدت نفسها أمام حصيلة شعرية كبيرة، فكان لا بدّ من الفرز والاختيار، فجاء هذا الديوان الذي منحته اسماً موفقاً هو **ديوان الوجد**.

II

بعض المدن لها وقعها الروحي في نفوس أبنائها بل ونفوس أولئك الذين قرأوا عنها أو سمعوا بها. تلك هي «مدن الذاكرة» التي تمتدّ طويلاً وتعرض في القلوب. وإذا كان للمدن أن تصنّف فإنّ القيروان هي بدون شكّ مدينة العلم والأدب والمعرفة، ولذا يبدو أبناؤها فخورين بانتمائهم لها واجدين مادة كتاباتهم من بهائها وعمقها وامتدادها الماثل آثاراً وأضرحة ومساجد وأشواقاً وأسواراً. ولهذا جاء إهداء الشاعرة لديوان الوجد هذا على الشكل التالي: «إلى القيروان فلولاها لما كنت ولا كان الشعر». ثم تأتي قصائد الديوان وعددها 22 قصيدة.

تبدو الشاعرة في ديوانها هذا منذورة للهمّ العام: فهي عربيّة الهوى والانشغال، عربيّة الوجد، تنظر إلى الأرض العربيّة وما حل أو يحلّ بها نظرة حبّ وخوف دون أن يغادرها الأمل في أن أهل هذه الأرض الكريمة لن يقصيهم أحد خارج التاريخ أبداً، لأنّهم من صنّاع هذا التاريخ وممّن وهبوه غناه ولم يكونوا طارئين عليه. هناك امتلاء وفخر يسكنان جل القصائد حيث الماضي دائماً معبّأ بالضوء وبما يستحقّ كلّ الفخر.

III

يبدأ الديوان بالقصائد القصار مثل «الطريق إلى القصيدة»، و«مملكة الشعراء» و«امرأة» و«أحكام العشق». وتظلّ «مملكة الشعراء» أجملها، وكان بالإمكان أن تكون «أحكام العشق» لولا الخاتمة التفسيرية التي تقول:

للعشق أحكام تعذبنا
إن المحبّ إذا أحبّ يعذّب

ثمّ تأتي القصائد الطوال وتكون البداية مع قصيدة «محظية اسمها القيروان»، في هذه القصيدة مرجعيات وإحالات كثيرة من الممكن كشف بعضها، وترك البعض الآخر متنعماً بغموضه المتجانس وغير المقحم.

وتبدو جميلة الماجري في هذه القصيدة وبعض القصائد الأخرى شاعرةَ ذاكرة أكثر مما هي شاعرة مشهد يوميّ متحرّك.

هذه القصيدة عقد ولاء وانتماء وقسم وفاء، تقول:

فهيا اشرعي حضنك باركيني
فكلّ القوافل ما لم تمرّ بك تائهة وكلّ الدروب سواك تؤدي
إلى مستقرّ الجحيم
وكلّ الحجيج إذا لم يميلوا على جيدك
وما استلهموا من..
تسابيح عينيك تعويذة للرحيل
ولم يضربوا في متاحات كفيك لن يهتدوا
ولن يظفروا بالنعيم

ونجد أن الشاعرة مأسورة بكلّ تراث «الوجد» العربي ولذا تكثر الإحالات في قصائدها. فهي عندما تقول في القصيدة موضوع الحديث:

(*) جميلة الماجري: ديوان الوجد، نشر خاص، تونس ١٩٩٥

فلو طاف بي عطرك بعد موتي
وكنت رميما
سأنتفض من ترابي
وأنبعث من رميمي

فإنّنا نتذكّر جميل بثينة في قوله:

ولو أنّ داع منك يدعو جنازتي
وكنت على أيدي الرجال حييت

ولكن بثينة عند جميل تتحوّل إلى «القيروان» عند الماجري.

هو هذا الالتحام بين الشاعرة وذاكرتها وحاضرها، بين موروثها وما تجده بين يديها وما تعيشه في يومها الماثل.

IV

إنّ القيروان هي المنطلق والمحور كما أنّها أيضاً النافذة إلى الفضاء العربي، إلى الانشغال العربي، منها يبدأ الرحيل وإليها تكون العودة. وهكذا، فإنّها ليست مدينة الذاكرة فحسب بل هي مدينة الحاضر أيضاً.

بعد «محظية اسمها القيروان» تأتي قصيدة «بغداد سيدة الأزمنة»، فكأنّ العلاقة بين القيروان وبغداد ليست علاقة دم فحسب بل مصاهرة كذلك.

وبغداد هنا هي الامتداد.. الزمني والحضاري، هي مسافة الحلم. وهي تخاطبها بـ«يا سيدتي» وكأنها أحرص على بغداد من بغداد نفسها. وتقول لها:

فلا تغفري إن أتوك غداً
وباؤوا بآثامهم نادمين
ولا تعذري أنك السيّدة
ودونك تسقط كلّ المعاذير والأقنعة

فمن هم هؤلاء الذين تنهاها الشاعرة عن غفران آثامهم؟ هذا هو السؤال الذي ينبت، ولكن الشاعرة لا تحدّد زمناً ولا واقعة بل تفتح الباب أمام كلّ من مرّوا وحاولوا مع هذه (الحضرة) التي اقترنت بالمجد العربي وصارت من رموزه المتألّقة.

ثم تعود الشاعرة إلى بغداد ثانية في قصيدتها «فاتحة الغيب» التي عانتها «في فتوح الشيخ عبد القادر الجيلاني». بدأت بحلم امرأة قيروانية اسمها «خديجة» رأت الشيخ الجليل الجيلاني في منامها يدعوها إليه، فكان لا بدّ لها من تلبية ندائه. ومرقد الجيلاني – أو كما نكتبه في العراق: (الكيلاني) – هو في وسط بغداد وفي صوب الرصافة تحديداً.

وتحتشد هذه القصيدة بصور من الوجد الصوفي:

وكأنما بغداد قيد الخطو.. أقرب من يدي

أو أنها بالقيروان محلة الشيخ العتيقة والمزار

وتهبّ رائحة البخور عليّ عند الصخر من بغداد

ولا تغادر الشاعرة شخصية خديجة بل إنها تتواصل معها في قصيدتها اللاحقة القصيرة «تعقيب من سيرة خديجة». تأتي هذه القصيدة محمّلة بقدر من الرفض للحالة العربيّة القائمة؛ فالصحراء «أنثى بغير رجالها» أو:

لا الجذع منها ثابت إن غرّبت
أو فرعها إن شرّقت بلغ السما

ومثلما عادت الشاعرة إلى بغداد مع حلم خديجة برؤية طيف الشيخ عبد القادر الجيلاني (فارس بغداد كما يوصف هنا في الابتهالات) فإنّها تعود إلى القيروان التي انطلقت منها في قصيدتها «تغريبة الجازيّة إلى القيروان». وتتوزّع القصيدة هذه على ستّ ليال، تبدأ على لسان الجازية:

أنا امرأة المستحيل
فهيّا افتحوا اللّيل
واستنفروا الماء
تأتي إليّ البحار

ويتوفّر هذا المدخل على قدر عال من براعة الشعر والشاعرة.. هو اختزال لكلام كثير ببضع كلمات، هو شعر معنى، لا معادلة ألفاظ لا تعطي شيئاً أبعد من اللفظة نفسها.

كما أنّ القصيدة هذه، شأنها شأن قصائد الشاعرة الأخرى، عربية الصور والعادات، مثل وصفها لبني قومها بأنّهم كالذئاب يغمضون عيناً واحدة، وأنّهم:

يغفون فوق ظهور الجياد
وإما غفوا لم يميلوا عن السرج خفّا

بعد القيروان وبغداد تحضر فلسطين التي لا بدّ منها في شعرنا العربي، لأنها جرحنا ووعينا ومحورنا ونداؤنا. توقّفت الشاعرة أمام فلسطين في قصيدتها «مهر ريما» وأهدتها إلى الصبيّة الفلسطينيّة ريما الخطيب «التي أرتني آثار التعذيب على جسدها فأحسست بالقهر». وها هي الشاعرة تسأل هذه الفتاة المعذّبة:

ريما.. لماذا جئت في زمن تهون به النساء؟

لم لم نجئ في عصر عنترة
أو عصر هارون الرشيد؟
كانت تقوم لأجل عينيك الحروب

وتقول:

هذي عصور الانكسار فلا
تستنفري أحدا
لوذي بصمتك تسلمي
فالصوت صار بلا صدى

وتتواصل الشاعرة مع فلسطين في قصيدتين أخريين هما: «الحلم الفلسطيني» و«حمامة من دم». في القصيدة الأولى تحكي الشاعرة عن هذا الترابط الحميم بينها وبين ما يحصل فوق أرض فلسطين:

وإن أزهر البرتقال بيافا
يفوح بأرجاء بيتي الأريج
ولم تبك أم بغزّة إلا
تحسست وجهي
فإذا دمعها فوق خدّي

أمّا في «حمامة من دم» فإنّ الشاعرة تستوحي الاعتداء الإجرامي على المصلّين في الحرم الإبراهيمي الخليل.

وقد تبدو الشاعرة في هذه القصائد وكأنّها قد أقصت ما هو خاص، وأبعدت الذّاتي، ولكن المسألة ليست بهذا الشكل. بل هي منصهرة بالهمّ الجمعي، بالوجع اليومي الذي يشكّل إيقاع حياتنا العربية المشروخ لتكون قصائدها لا **ديوان الوجد** فقط بل و«ديوان المجد» أيضاً: المجد الذي كان ثمّ المجد الذي سيكون.

V

من أكثر قصائد الديوان غنائية قصيدتها «تونس الفصول» الّتي تخرج بها من محبّتها الخاصّة لمدينتها ونافذتها إلى الدنيا «القيروان». وتلعب القافية دورها في هذه الغنائية التي «تسرق» الفؤاد العربي لا الأذن العربية وحدها، فلنقرأ من «تونس الفصول» مقطعها الأوّل كمثال على هذا:

أحبّك حين يهطل في شوارعك المطر

فتعبق بالمواديل الثنايا

وتغتسل المنازل والشجر

وتخضرّين في عيني وقلبي

وتفترشين أهداب القمر

وتظلّ الشاعرة مع العام، مع الوطن في امتداده الجغرافي الذي يكون الوطن العربي كلّه أو تونس أو القيروان أو المسجد الأقصى، ولكنه قد يتكثّف في موقف وسيرة ثائر. ومثال ذلك قصيدتها عن الثائر القيرواني الشهيد علي بن غذاهم سليل قبيلة ماجر الكريمة:

أنت السلالة.. بدؤها

وأنا الوفية في الهوى وحدي وإن خذلوا

سأقابل التاريخ مفردة

وأظلّ أمحو كلّ ما كتبا

وكما كان بن غذاهم بدأ السلالة فإنّ الشاعرة مليئة بالاعتداد بنفسها لأنها «تقابل التاريخ مفردة». ومن يقرأ النفَس المستحوذ على عالم الديوان ومناخ معظم قصائده يجد هذه الأنا الحادّة الّتي قد تبدو في بعض الحالات نرجسية تتقاطع مع هم القصائد العام. وإذا أردنا البحث عن الأمثلة فهي عديدة مثل:

فقبل ابتداء البداية كنت

أنا وحدي العشق والعاشقة

وفي قصيدتها القصيرة «خوف» دليل آخر على هذه النرجسية إذ تصف نفسها بقولها: «فأنا النساء جميعهن». ولكن الشاعرة بتمثّلها لسيرة العربيات الماثلات في الذاكرة وكبريائهنّ لا تستطيع إلاّ أن تكون هكذا، وعلى هذه الدرجة من الاعتداد بالنفس.

VI

تستعين الشاعرة كثيراً بميراثها الروحي واللغوي كما أسلفنا متمثّلاً بأشعار القدماء وباللّغة القرآنية، وقد سبق لنا أن أعطينا مثالاً متمثّلاً ببيت لجميل بثينة، وأريد أن أعطي مثالاً آخر يستكمله ويمثّل إفادتها من الصياغة القرآنية:

أنا وحدي حبيبته

أنا وحدي وقد كذبوا

أنا وحدي وإن صدقوا

أنا الموعودة ارتجعت

والإحالة واضحة على الآية القرآنية في (الموءودة ارتجعت).

إذا كان الشعر العربي في غالبه يعاني من نثرية فجّة هي في أحد وجوهها صورة من إفلاس الشعراء لا الشعر (وعندما أقول النثرية هنا فأنا لا أعني قصيدة النثر فقد تكون هذه النثرية في القصائد الموزونة، أو في العمودية ذات القافية الموحدة) فإن صدور **ديوان الوجد** مفيداً من كلّ امتيازات القصيدة العربية وإنجازاتها دون قطع لتوالي السلالات الشعرية، يعد مكسباً للشعر الأصيل في وجه الثرثرة والرداءة ورصف الكلام الأجوف.

VII

هناك رمز يلحّ على جميلة الماجري كثيراً، وهي تلجأ إليه في عدد من قصائدها وهو «النخلة»، وسألاحق بعضاً من معانقاتها لهذا الرمز الذي يعني الكثير عندنا الظلّ والكبرياء والشبع والخضرة والدفء... إلخ.

1. فذا النخل يمشي إلى النخل

2. كما أنت يهفو هواك

إلى ظلّ نخل

ولا ظلّ إلاّ لنخل العراق

3. هي القصيدة نخلة

4. وأرى على لمع اللهب

ظلّ النخيل على الخليج

5. تأتي إذا..

طلع النخيل بغير أرضه.. حين تشتبه الفصول

وهناك إستعانة بشجرة أخرى ولمرّة واحدة هي «شجرة الزيتون».

وحتى اهتمامها بهذين الرمزين لا يمكننا أن ننظر إليه بمعزل عن تراث الشاعرة الروحي باعتبار تميز هاتين الشجرتين المباركتين: النخلة والزيتونة.

ومثلما كان المدخل إلى عالم الديوان بقصيدة قصيرة عنوانها «الطريق إلى القصيدة» كان ختامه بقصيدة قصيرة عنوانها أيضاً يبدأ بكلمة «الطريق» ولكن ليس إلى القصيدة بل «إليّ» أي إلى المرأة - الشاعرة. ولعلّ مطلع القصيدة يشي بهذا الاعتداد أو النرجسية، ليكن ذلك، ما الضيْر؟

وها هي القصيدة كاملة أتركها أمام من تابع قراءتي لهذا الديوان:

إنّ الطريق إليّ مجهول.. وملغوم

وسدود المسالك والحواجز سبعة

فستلتقي

قبل الوصول إليّ بالشجر العجيب

يمدّ أيديه إليك

وبالطوفان.. والطير الأبابيل

وستلتقي

بالغول والعنقاء والحب البديل

تونس

صلاح ستيتية

الفرانكوفونية.. الإبداع.. الأصالة



مصباح الصمد



الشاعر بين تساؤلاته الذاتية وحوار الحضارات

بالأمس جورج شحادة، واليوم صلاح ستيتية. والجائزة هي الأهم في ما تمنحه الأكاديمية الفرنسية. أمّا مستحقها فهو «شخص قد ساهم مساهمة فعّالة في ذيوع اللّغة الفرنسية».

عاشق للّغة الفرنسية، متمكّن من صرفها ونحوها وبُناها وتراكيبها، متوغّل في أعماقها، متلذّذ في عجنها وقولبتها ونقشها وصوغها: لوحاتٍ فسيفساء من حضارات الشرق والغرب، ودواوينَ شعر تتشكّل من مقاطع وقصائد تراوح بين سديمية القول وبدائيّته وهندسيّته، ونثراً هو من عيون الشعر وعنه، يحلّق في فضاءات إبداعه، ويغوص في خلفيات تكوّنه وتجسّده، ويحمّله مهمّة التساؤل ورسالة الإجابة.

ذاك هو صلاح ستيتيّة: سحر الكلمة، قدرة القول، تفتّح الآفاق، وحوار الحضارات. كان ذلك دأبه منذ بداياته مع الكتابة الصحافية، وكان ذلك رهانه منذ تأسيسه للملحق الأدبي لجريدة لوريان الذي حمل عنوان لوريان ليتيرير (L'Orient Littéraire)، ولعب دوراً كبيراً كوسيط بين المواهب الشابة في الغرب عموماً وفرنسا على وجه الخصوص، وبين انبثاق أنماط جديدة للكتابة والتفكير في لبنان والعالم العربيّ والشرق. ثم أضحى ذلك همّه وحرفته في مساهماته الموزّعة على أهمّ المجلات الأدبيّة والفكرية الفرنسية. واستمرّ، ومايزال، علّة وغاية لكلّ ملامح إنتاجه الإبداعي: من شعر ونقد ومقالة وترجمة ورواية وسيرة ذاتية.

وسيط هو إذن: بين مختلف الأنواع الأدبية، بين الماضي والحاضر والمستقبل، بين الشرق والغرب، بين لغات شتى وحضارات مختلفة، بين السؤال والجواب، بين المعنى وما وراء المعنى. إنّه دائماً في لحظة الغسق، في تلك الساعة الغسقية التي نستطيع أن نتبيّن فيها – كما يقول القرآن الكريم – الخيط الأبيض من الخيط الأسود. تلك الساعة هي الحاملة لكلّ آمالنا، والضامنة لكلّ إمكانيات المعرفة، والمبشّرة بكل نور الفجر وبهائه.ولكنها أيضاً لحظة نكون فيها متأرجحين مترنّحين بين اللّيل والنهار، بين ما قبل وما بعد، بين الحضور والغياب، بين المرئيّ والمحجوب، بين الوجود والعدم، بين السؤال والجواب.

تُطرح هنا بشكل تلقائيّ مسألتان: الهويّة والمعرفة.

الهوية والشعر

انتماء يقارب حالة الوجد والذوبان، وتحرّر من كلّ أشكال التعصّب والتقوقع والقيود. تلك هي ازدواجية الهوية عند صلاح ستيتية، وذلك هو – في وجهيه المتناقضين والمتكاملين – ما يؤكّده على الدوام، وما يختصره في قول ينقله عن الأديب الفرنسي بول ڤاليري: «يختلف البشر بما يُظهرون، ويتشابهون بما يُخفون».

إنّه ذو هويّة مركّبة: لبناني عربيّ مسلم متوسطي شرقي فرنسي... وفي ذلك كلّه الإنسان.

لبنانيّ هو أوّلاً وأخيراً. ألم يفترض أن الجائزة لم تُمنح له فقط، بل مُنحت أيضاً لوطنه؟ «هذه الجائزة شرف لي وللبنان»، تلك كانت ردّة فعله الأولى على إعلان الجائزة، ثم أضاف: «أظن أنّ مفهوم الجائزة ومردودها من شأنهما أن يوضحا أكثر فأكثر الصورةَ الحضارية اللبنانية في الظروف الراهنة... ولا شكّ أنّ فكر لبنان وإبداعه لهما صوت مسموع في العالم بصورة عامّة وفي فرنسا بصورة خاصّة».

سفيرٌ هو للبنان. ولكنّه لم يكتف بمناصبه ومهمّاته الديبلوماسية المتلاحقة بل صمّم على أن يكون صوتاً حضاريّاً وإنسانيّاً لبلده، صوتاً يتّصف بتواضع العلماء والمثقّفين إذ يقول: «قد يكون هناك [إضافة إلى جورج شحادة وفؤاد غبريال نفاع وجبران خليل جبران وعمر أنسي] رسّامون وشعراء، كثيرون آخرون نسمّيهم ونحبّهم، بين الأحياء والأموات، بين أولئك الكثيرين ممّن يعبّرون مباشرة عن عروبتهم ويتوجّهون إلى عموم العالم العربي، وبين أولئك البعضُ ممّن يصوغون، بلغة "الآخر"، وطناً روحانياً يحملونه معهم بصورة عضوية في ترحالهم. إنّني واحد من أولئك "المهاجرين"، ولكوني كذلك، فلقد اختبرت طويلاً في داخلي الازدواجية، بل التناقض الذي هو الركيزة الأساسية لتأمّلي بالأوالية الثقافية لبلدي».

ترتكز تلك الأوالية على طبيعة هذا البلد:

«لبنان هو حكاية صخرة وسماء شاسعة.

وتلك السماء الأخرى المنعكسة: البحر.

اللبناني مزروع هنا، في نوع من توازن مختلّ.

بين اللبنانيّ وبلده منظومة من علاقات معقّدة: الحبّ والرفض: وكل تناقضاتها.

لبنان – تلك الصخرة – لا يسمح لنفسه أن يُحصر بين تَينك الذراعين اللتين تحاولان إطفاءه: إنّه يهرب منّا وينطوي على ذاته، قلباً غامضاً كتوماً.»

هذا الوطن الساكن، شعراً وأساطير ورؤى وحنيناً ووجداً، في قلب الشاعر ووجدانه، والرابض، بلسانه العربيّ وملامحه العربيّة الشرقيّة، فوق معالم حضارات تلاحقت وتفاعلت على هذا الشاطئ المتوسّطي، هذا الوطن يجد له، «بعروبته الأساسية» و«متوسطيته»، «بخصوصيته، بل بخصوصياته التي يحدث أحياناً كثيرة أن تنمو بعيداً عن موطنها الأصلي»، منازلَ ومعاقل،

بالفرنسية، في أدب ستيتية. واحد من أحدث كتبه في المقالة، **لبنان الجمع** (Liban Pluriel) يحاول أن يرى «بصورة مباشرة أو غير مباشرة خصوصيات هذا البلد - وأن يعرضها للفهم». والخصوصيات، إضافة إلى الجغرافية والتاريخية والميتولوجية، بل تجسيداً لها، خصوصيّاتٌ ثقافية تتلمّس ملامحها من خلال جبران وجورج شحادة وفؤاد غبريال نفاع وعمر أنسي... وقدموس وأخته أوروبا.

والهويّة هنا تضحي هوية المنفى المزدوج: منفى الأرض ومنفى اللّغة. في أتون ذلك المنفى يستعاد الوطن حنيناً ومعنى، يستعاد لبنان «الواقع بين البحر والجبل، بين أوروبا وآسيا، ذلك البلد المنبسط شاسعاً تحت اتّساع الأفكار، والذي تعصف به رياح الفكر الأربع». يفتّش «المهاجر» عن ركيزة يستند إليها، فيجد أسطورة ولغة.

أما الأسطورة فتُستحضر من اسم أوروبا التي يجد بينه وبينها صلة رحم، بل يجد نوعاً من الأخوّة: «ولكن قدموس هنا: مصاباً بالحمى. عليه أن يقتل تنّين المظاهر ويقتل بعد ذاك المظاهر المنبثقة، مدجّجة بالسلاح، من أنياب التنّين». قدموس التجريد، قدموس الألفباء، وقدموس علم الجبر. ينطلق هذا القدموس المثلّث القدرة الشعريّة ليهاجم بها قوى الظلام الذي تحاصره بأسئلتها المحيّرة: «من أنت؟»، «من نحن؟»، «أين نحن؟»، «إلى أين أنت ذاهبٌ؟».

وأمّا اللّغة فهي لغة «الآخر»، اللّغة الفرنسية التي يجهد - وينجح - في أن يستحوذ عليها ويتملكها، بل أن يجعلها معشوقته، مسكنه وسكينته. «نحن لا نسكن وطناً، بل نسكن لغة». يقول هذا، ثم يضيف: «الشاعر، كإنسان منفي، هو في منزله أنّى ارتحل، حتى وإن كان منزلاً لا يوجد في أيّ مكان. يكفيه أن يحمل معه كل أراضيه، وأن يجرّ وراءه كل أوطانه. وإذا ما انتمى إلى لغة فإنّه يكتفي، للهروب من منفاه، بأن يستريح لوهلة في تلك اللّغة، على طريقة المرتحلين».

قد نكون أوشكنا أن نعطي فكرة مجتزأة - بل مشوّهة - عن أديبنا المهاجر. ولكن الصورة لم تكتمل بعد: فلنستمع إليه يكمل حديثه بعد نيله الجائزة:

«إنّني افتخر أن أكون نجحت إلى حدٍّ ما في التعبير، بلغة راسين وفيكتور هوغو، عن معانٍ وأبعاد مرتبطة بالفكر العربيّ القديم والحديث، وصولاً إلى أسمى ما ينجبه الوعي والإبداع الفرنسيان». ثم يضيف بعد أن يبيّن أهمية معنى الجائزة في خضم الصراع الدامي الدائر حالياً في فرنسا مع بعض التيّارات الأصولية الإسلامية أنّه يعتبر نفسه «محاوراً أساسياً بين الحضارتين». وهذا ما تؤكّده جريدة **لوموند** التي تطلق عليه تسمية «الموفّق بين حضارتين».

نكتفي للدلالة على ذلك باستعراض عناوين أغلب كتبه المخصّصة للمقالة الأدبية: **حَمَلة النار** (Les Porteurs de feu)- عن شعراء الحداثة في العالم العربي، **أور في الشعر** (Ur en poésie؛ **الليلة الحادية** (La Unième nuit)؛ **فردوس** (Firdaws)؛ **الرامي الأعمى** (Archer aveugle)؛ **رحلة حلب** (Le voyage d'Alep)؛ **السبعة النيام** (Les Septs dormants)؛ **نور على نور** (Lumière sur lumière).

أمّا حَمَلة النار الذين هم أدونيس وبدر شاكر السيّاب (وقد ترجم لهما ستيتية إلى الفرنسية) ومحمود درويش وأنسي الحاج ومحمد الماغوط وخليل حاوي وفدوى طوقان وطلال حيدر وعبد الوهاب البياتي وشوقي أبي شقرا وغيرهم، فإن ستيتية يقدّمهم إلى قارئ الفرنسية بقوله: «حملة النار، أعني تلك النّار التي تلحم المبعثَرَ أو تعيد لحمه؛ والمبعثر هو «السديم البدني» و«العناصر الداخلية والخارجية، الذاتية والموضوعية»، التي يمتلك الشاعر مفاتيحها الخفية. ولكنّ النّار التي يحملها شاعر الحداثة العربيّ ليست مصباحاً أو مصهراً فحسب؛ إنها نار تحرق الشاعر المدجّج والمجرّد من سلاحه في «معركته الكبرى ضد أشكال وقوى»، معركة يصرّ فيها على أن يكون له قول. «والقول ليس مجرّد سلسلة من الكلمات. إنّه كلام ينتزع من الأعماق ويملأ في الإنسان فراغاً - غياباً يقظاً وقلقاً. وطموح الشعر العربي في أيّامنا أن يجد، خارج معطيات التاريخ وحتميات المكان، سبيلاً إلى ذلك الفراغ وجسداً لذاك الغياب».

صلاح ستيتية هو، بداهة، واحد من هؤلاء الشعراء العرب، يحمل الهوية نفسها ويحترق بالنار نفسها، إضافة إلى المنفى المزدوج الذي يعيشه. وله أيضاً هوية ورسالة إسلاميتان. لنستمع إليه في **نور على نور**: «لقد حصل تشويه منهجيّ لصورة الإسلام من قبل كل من وجد مصلحة في ذلك. منذ اليوم أضحى تصحيح تلك الصورة واجباً على المسلمين أوّلاً، وعلى الآخرين ثانياً. إن الإسلام بعيد عمّا يحاول البعض أن يصوّروه: هذا ما يجب قوله وكتابته... يجب أن نقول ونكتب أن أهمّ كلمة في الإسلام بعد **اللّه** هي كلمة **السلام** التي تنتمي إلى الجذر اللغوي نفسه لـ**الإسلام**، والتي هي أيضاً واحد من أسماء الله الحسنى».

«انتشار اللّغة الفرنسيّة» الذي كافأته الأكاديمية المانحة للجائزة، هو في الوقت ذاته انتشار، في كل كتاب وحتّى في كل صفحة، لمفاهيم وميادين من الحضارة العربية - الإسلامية: من القصيدة الجاهلية إلى الشعر الصوفي عند جلال الدين الرومي والحلاج والخيام، إلى أدب عصر النهضة، وصولاً - كما أسلفنا - إلى الشعر الحديث ومرتكزاته العامّة والخاصّة.

وحوار الحضارات هذا يجد له ساحة مثلى ورمزاً وتجسيداً في صورة المتوسّط: **المتوسّط الخلاق** (كما يقول عنوان كتاب مشترك)، **المتوسط الأسود** (عنوان عدد خاص لمجلة **أبوري Aporie** عن صلاح ستيتية) **المتوسّط، تكسر وتساتل** (مجلة **إمكوم Imcom**)، و«المتوسط الأبيض» القائم في العديد من المقالات والكتب والمرسّخ للتسمية العربية. هذا المتوسط ليس فقط ساحة اتّصال - دموي أو حواري - بين شرقه وغربه، شماله وجنوبه، إنّه أيضاً فلسفة. «فلسفتي أمام العالم هي فلسفة متوسطيّ متمسّك بمساطة الأشياء الأكثر عفوية وبساطة للاطلاع على سرّها - إذا كان هناك من سرّ. هذا السرّ (وهنا يلتقي المتوسّط - عبر إيلوزيس كمدينة وأسطورة - بالشرق الخائف من الموت والمؤمن بالبعث) هو في الوقت ذاته رائق وأسود: إنّ العالم قوّة ليس للإنسان فيها مكان إلاّ من خلال انتمائه الفعليّ للمدى الكونيّ التائق إلى الخلاص عبر الإنسان تحديداً - لكونه الوحيد المتمتّع بقدرة على تحويل لغته، بالشعر، إلى قول».

الشعر والمعرفة

في كتاب **ليل المعنى** الصادر بالعربية ويحمل عنواناً بديلاً هو «مواقف وآراء في الشعر والوجود» يجيب صلاح ستيتية على

شعر ستيتية فسيفساء من الأسماء والحضارات والموضوعات والصور تتنافر وتتجاور لتشكّل مادّةَ قولٍ جديد يفتّش عن «بابل» حديثة تلتقي فيها الألسنُ لتبني مجد الكلمة وتعمل على إحلال الحوار نهجاً للتعامل بين الشعوب.

أحد أسئلة جواد صيداوي بقوله:

«ما الإنسان، في الواقع، سوى بوتقة تنصهر فيها جميع العناصر التي تكوّن منها، أي الإنسان الطبيعي، والبيولوجي، والتاريخي، والاجتماعي، والمهني، إلخ. حيث تجد بين هذه العناصر جميعاً الإنسانَ غير المرئيّ، وهو الإنسان الأساس، الإنسان الكلّي، إنسان الروح. ولم يكن بالمستطاع أن نعبّر عن الروح إلاّ بواسطة اللّغة، فإنّ الإنسان اللّغوي هو ذلك الإنسان/الظلّ المرتبط في الوقت نفسه بالإنسان الروحي والإنسان التاريخي المعبّر، خلال التاريخ وخلال وجوده – الآن وهنا – عن معنى حصل عليه باللّغة نفسها».

بعد ذلك يضيف: «إن أقصر طريق للتعبير عن هذا الإنسان اللّغوي، المطلّ على الإنسان الروحي والإنسان التاريخي، هو الشاعر. فالشاعر هو الواقف وراء هذا الإنسان الكلّي على شفير الهاوية، ملزماً نفسه بتلك المخاطرة الوجودية».

ليس الشعر إذن بالترف، وما هو من كماليات الأدب. إنّه موقف ورسالة، بل هو تحقيق للذّات الكليّة من خلال الذات اللّغوية. ولكن تحقيق تلك الذات ليس بالأمر اليسير؛ فالشعر يسكن دوماً على حدود المتناقضات، يسكن بحذر وقلق وترقّب، يتّخذ لنفسه مكان إقامة في ساعة الغسق، يتربّص هناك مفتّشاً عن قبس من معنى بين ليل لم ينته أفولاً وفجر لمّا يبدأ انبلاجاً.

هناك تبدأ المسيرة الشعرية، من غياهب الغموض والالتباس والريب والبلبلة والتشوّش والسديم والخواء، من عتمة اللّيل وبرده ووحدته وشهوانيّته... وصوفيّته. إذاك ينظر الشاعر حوله فلا يكاد يتبيّن شيئاً، وكأنّما كلّ ما يحيط به خارجٌ من حريق كاسح، فينطلق الشعر على أنقاض احتراق المظاهر وترمّدها، ليبني واقعاً جديداً تجسّده لحظة رؤية، بل ومضة، بل إشراق.

«إذا ما استطعنا أن نسكن في ومضة، فنحن في قلب الأبدية». قال ذلك رينيه شار ويردّده بلا كلل صلاح ستيتية. فهو مقتنع بأن الشاعر لن يلتقط، في أحسن حالاته، سوى ومضات تشعّ في دياجير الغموض والإبهام، تشعّ قبل أن تعود الظلمة – مزدوجة هذه المرّة: ظلمة ما قبل وظلمة الانبهار من برق يخطف البصر – لتلفّ الكون من جديد. ونكتشف أنّ ساعة الغسق تغدو لحظة عطوية يتمّ خلالها اختطاف للمعرفة – وانخطاف بها – بين ليل وليل. «من الليل إلى الليل تعدو رعشة القول – رعدته».

في هذا السياق تندرج دواوين صلاح ستيتية بعناوينها المعبّرة: **الماء البارد المحروس، انقلاب الشجرة والصمت، الوجود الدمية، اليمامة الكاسرة، غيمة ذات أصوات، معترضات، الوجه الآخر المحترق للكامل النقاء**، ويتلخيص كل ذلك بعنوان **أجزاء: قصيدة**.

في أوج احتراق المظاهر يشعّ الكلام شعراً. فكم من حضور يتأكّد ويترسّخ عند الغياب. لقد كانت القصيدة العربيّة التقليدية «تستحضر [من خلال الوقوف على الأطلال] كلية الحضور عبر انعطاف لافت نحو الغياب شبه الكامل». تضيف هذه التقنية شبه العفوية في الشعر العربي القديم توكيداً جديداً لقناعة ستيتية بأنه «من الرماد إلى اللّهب تنطلق مسيرة الشعر». «أليس الرماد عودة إلى حالة الطبيعة، عبر دروب الموت القسرية، حيث ينبعث، من خلال الأحلام والتأمّلات المبدعة، تعبير عن الحبّ هو دون شكّ حالة الثقافة الأكثر اكتمالاً؟».

عبر الليل والنّار ودروب الموت يقوم الشعر بمساءلة الأشياء عن أسرارها والإنسان عن نفسه والوجود عن كنهه. تتم المساءلة وتُلتقط ومضاتُ أجوبة تصاغ في «أجزاء قصيدة». ولكن دهشة الشاعر – والقارئ – تزيد حين يكتشف أنّ الجواب ما هو إلاّ سؤال جديد وأن طريقاً طويلاً مازال يفصلنا عن «ما وراء المعنى» الذي هو شبيه بقولنا «ما وراء البحار».

الشعر ميدان اختبار. والحديث عنه ميدان تأمل وتفكير. في ميدان الاختبار تُجرَّب تقنيات ووسائل وأدوات عديدة ومتنوّعة، تجرّب لعلّها تساعد في سبر أغوار الواقع وآفاق الخيال، ولعلّها تستطيع الولوج في «ليل الذاكرة»، متخطّية حدود الزمان والمكان، لتبلغ من ذاكرتنا الجماعية، من تاريخنا المشترك، من الباطن الذي يفضي إليه كلّ ظاهر، مدىً تنبت فيه الإجابة واقعاً تتجاور فيه وتتحاور لغات وثقافات وحضارات، ويشعّ اللّيل فيه ببريق الكلمة البكر والقها وبهائها.

«لتولدَ دمعة من الغبار ومن الرّمل ومن الرماد. هكذا يصبح الجدب فينا، الذي هو قدر كوكبنا الآتي، مُلامَساً بجناح إنساني يجعل منه للحظة ابناً للفكر».

فسيفساء الشعر والصورة

أصبح من الواضح أن شعر ستيتية، ومجمل أدبه، يبنى على تجاور المتناقضات والأضداد وتساكُنِها وتَفاعلها. ذلك أنّ ميادين اختباره لا تقبل الصور التقليدية والقوالب والأشكال المعهودة. ففي بحثه عن «ما وراء نور القول» يختبر كلّ ما تقع عليه الحواس أو يقع في الفكر والإحساس. وإذا كانت مادّة الشعر، بالنسبة إلى الكثيرين، تتمثّل في كوكبة الصور المتمحورة على الذات، من مشاعر وأحلام وحنين، وإذا كان الشعر يروي ذلك أو يصوّر ملذّات النفس وعذاباتها، فإنّ ذلك يضحي مجرّد «حكاية». أما الشعر عند ستيتية فله – كما رأينا – مهمّة أبعد من ذلك بكثير. إنّه مختبر الأشكال والأنواع والصور. ولا يعني ذلك أبداً أنه مصهر تمتزج فيه العناصر لتنتج مادّة جديدة – بالرغم من إعجاب الشاعر وتأثّره بالخيميائيين الذين يبحثون عن حجر الفلاسفة وبالصوفيين الذين ينشدون الحلولية. إن ما يسعى إليه هو دواوين وكتب مقالة يشكّل كل واحد منها لوحة فسيفساء تتجاور فيها وتتفاعل وتتكامل قطعاً فنيّة وفكرية وثقافية ذات مصادر شتّى وهويّات محدّدة. إنّه «حوار حضارات». وكما أنّ «كل ثقافة هي حلم بالوحدة وبحث عن الوحدة»، فإن «كل حوار يحلم بالوحدة».

فسيفساء من الأسماء: «ذاك هو اللّيل يعلو في صوت هولدرلين أو نوفاليس، جون كلار أو مجنون ليلى، نرفال – وأيضاً هيراقليطس؛ جلال الدين الرومي

– وايضاً شكسبير؛ ألف ليلة وليلة – وأيضاً بورخيس». لكلّ من هؤلاء صوته وهويّته، مهما وجد بينهم من قواسم مشتركة، «فالمتشابه ما هو بالهوية، والهوية ليست للمتشابه... إنّ خلاص الجميع، الخلاص الروحاني والأخلاقي، يمرّ عبر الهوية المميّزة لكلّ منها».

وفسيفساء من الحضارات الشرقية والغربية، القديمة والحديثة، تتداخل إنجازاتها الفكرية والثقافية والفنيّة وتتمازج، محتفظة كلّ منها بخصوصياتها ومميّزاتها.

وفسيفساء من الأنواع والموضوعات يتشكّل منها نسيج كلّ واحد من كتبه، إذ يضمّ أحدها -Le Nibbic- على سبيل المثال أربع عشرة مقالة تراوح بين «دائرية القول العربي» و«وصف مهاجر»، و«الملح الآخر»، و«بدر، في موته»، و«فلاح في إقطاعة»، و«مانديارغ»، و«موقع ادونيس» والمتوسط، إلخ...

وفسيفساء من الصور الأدبية المبنية على الطباق أو الإرداف والتي يضجّ بها شعره ونثره، على مثال «اللّهب الأسود» و«الصفاء المظلم» و«الغياب الحاضر» و«شمولية حضور العدم» و«المرتحل الباقي»، و«اللاأحد» و«اللامرأة» و«اللاموت»... واللائحة هنا لا تنتهي.

فسيفساء من كلمات وصور تغلي، تتدافع، تتنافر وتتجاور وتتصاحب لتشكّل مادة قول جديد يتّجه عكس التيّار مفتّشاً عن بابل حديثة تعود الألسن لا لتتبلبل، بل لتلتقي فيها وتتفاهم وتبني مجداً لكلمة، مجد الإنسان المنفتح على حضارته وعلى ثقافة الكون الفسيح، والعامل على إحلال الحوار نهجاً للتعامل والتفاهم بين الشعوب.

نعود إلى الليل:

«إن الجانب المظلم الكائن في اللّغة هو جزء الليل الكامن في الإنسان. شاعر هو ذاك الذي يحاول، بتلمس أعمى، أن يقرّب اللّيل من اللّيل وكأنّه يجمع بين تنفسين. عودة إذن إلى التنفّس العاشق، تناغم وتداخل النَّفَسين ليصبحا، واحدهما والآخر، واحدهما في الآخر، نَفَساً وحيداً. ولكن عملية الشعر ليست سهلة، ولا هو بالسهل ذاك الميزان التنفّسي».

صلاح القاسي!...

جواد صيداوي

قاس صلاح ستيتية في شعره الماسي.

قاسٍ على نفسه وقاس على قارئه.

إنه يتجنّب المعنى القريب، وإن كان ذا بُهرج ليذهب بنا، عميقاً، في رونق الليل، وفي أغوار النفس المظلمة – المضيئة، ليقبض، بعد العناء العذب، على الجوهر المشعّ ببراءة الطفولة وطهر الوجود.

إنها الأصالة بمرتقاها الصعب.

«إذا كنت تريد النور– يقول جلال الدين الرومي– فاجعلْ نفسك لائقة بالنور.»

وإذا كنت تريد الشعر، يقول صلاح ستيتية، فاسْمُ بنفسك إلى ملكوت الشعر.

لماذا هذا العناء كلّه؟

ما جدوى هذا الألم المرصّع بالشبَق؟

وما جدوى تلك النشوة المسكونة بالموت؟

إغراء الخلود؟

هداية الروح إلى نور ذاتها؟

اختراق الحجب، جميع الحجب، بومضة إشراق واحدة؟

بلوغ الإنسان غير المرئي، الإنسان الكلّي، إنسان الروح؟

إنّها الغباوة بعينها. الغباوة القدسية الخلاّقة.

يقول المتنبّي: سبحان خالق نفسي كيف لذّتها

في ما النفوس تراه غاية الألم

إنّه السعي الأزلي، نفسه، إلى «أن نكون أو لا نكون»، السعي العنيد الجامح إلى ترياق الألم: ألم المعاناة، وألم الأرق.

«إنّ جميع الأساطير، إذا كانت عظيمة، جميلة، وراسخة في نظامها الكوكبي، إنّما تولد في الليل، فهي مواليد الأرق. فحين يكون النعاس قد ملأ بعلفه اسطبلات العالم وحظائره، يلمح ذلك الأرق، المجافيه النوم، نغماً خفيفاً يلوح كجرح في بلّور الوقت، ثم يعظم، يتقدّم حتى لحظة اللاتوازن المباغت، في قمّة الظلمة القائمة، وحتى الانفجار الرائع: هذا المطر من الدمع!».

يقول صلاح ستيتية في حديثه عن جورج شحادة: «هذا المطر من الدمع.. أيُّ أرض سيوقظ؟ وأيُّ الرغبات يلبّي؟»

الجواب نجده في آثار الشاعر. فلو نحن تعمّقنا تلك الآثار تعمّقاً دقيقاً لوجدنا ملامح التراث العربي – الإسلامي نابضة بزخمها، كلّه، في شعره وفي نثره على حدٍّ سواء. وهذا ما أشار إليه نجم الدّين بامات في قوله: «.. وصلاح ستيتية بصفته رجلاً من حوض المتوسّط، نراه يستعين، في كتاباته، بكل موارد اللّغة، من الشرق ومن الغرب، في أونة واحدة. من الغرب تأتيه جميع مزايا الإبداع الكلاسيكي، باللّغة الفرنسيّة، والمتراكمة خلال قرون متعاقبة، مع القواعد الصلبة لتلك اللّغة. ومن الشرق، من اللّسان العربي القديم، تأتيه، عن وعي منه أو عن غير وعي، كنوز سرية الألوان، محفوظة بعناية فائقة، من الإبداع الكلاسيكي، والقواعد اللغوية التي لا تقلُّ صلابة عن تلك».

وبعد

هنيئاً لصلاح ستيتيه جائزة الفرنكفونية الكبرى

إنه لجميل أن ينال مبدع من مبدعينا مثل هذا التكريم الرفيع من الآخرين. ولكن الأجمل ألاّ يأتي تكريمنا نحن لمبدع من مبدعينا مجرَّد صدى لتكريم الآخرين له.

أيّها الشاعر الصديق

لقد أتعبتنا، قبل خمس سنوات، يوم جئت تحدّثنا عن قرود الروح الذين يدنسون براءة الوجود وطهارته، وعن السعي الدؤوب والشاق لبلوغ جوهر الأشياء، وعن خبط أقدام الجند الزاحفين، تحت نصر، ليستلوا «الماء البارد المحروس»، ويأخذوه. لماذا لا تدعنا وشأننا؟. لماذا لا تدعنا في انخذالنا العذب؟. لماذا لا تدعنا نتسابق إلى كسب مرضاة الغاصب، غاصب الأرض والتاريخ، غاصب الماء البارد المحروس والماء الحارّ المباح في آنٍ معاً؟.

أيّها الشاعر الصديق

وإنّنا لفرحون، اليوم، بما تحمل إلينا من تعب جديد يوقظ، في أعماقنا، هذا السبات الكئيب. فالشعر ثورة أو لا يكون، وإننا الغاوون!..

جورج دورليان

صلاح ستيتية

والتوازن الصعب بين الفرانكوفونية والأصالة

ثمّةَ ميزةٌ في أعمال صلاح ستيتيّه النثرية هي أنّها لا تصلحُ للاستعمال – أو الاستهلاك – الأكاديمي. فهي ليست تحليلاتٍ أو دراساتٍ أو أبحاثاً تحمل منهجاً أو طرائقيات. أمّا موضوعُ هذه الكتابات فواحدٌ ومتعدّدٌ في آن، لدرجةِ أنّه يسهلُ القولُ بأن لا موضوعَ ظاهراً ومحدّداً يجمعُها سوى تلك الرغبةِ الجامحةِ في سبرِ أغوارٍ تزداد ظلمتُها كلّما انكشف بعضٌ من جوانبها...

إنها كتاباتٌ من الصّعب ضبطُها وبالتالي تصنيفُها في نوعٍ... فصاحبُ الكتابات هذه يبقى شاعراً مهما تعدّدت أعمالُه غيرُ الشعريةِ وتكاثرت... فهي ملاحظاتُ شاعرٍ على الشعر والأدب، تأمّلاتٌ على الإبداع والخلق، رحلةٌ أخرى من تلك الرحلاتِ التي اعتادَ الشاعرُ القيامَ بها وقد ارتأى أن يستبدلَ لهذه المرّة الوسيلةَ الشعريّةَ بوسيلةٍ أخرى لا تقلّ شاعريّةً، أي قدرةً على الكشف... كتاباتٌ يستقرُّ فيها الشعرُ موضوعَ الفعل بدون أن يستقيلَ من دوره كفاعل.

ففيما يوهمنا بأنّه ذاهبٌ إلى «أور» حيث بدايةُ كلّ شيء وسببُه، إذا به يعلنُ في منعطفٍ من رحلته الطويلةِ أنّه لم يره، بل حلم به ولا يزال... «أور» هو المكانُ الجوهريُّ، موطنُ الشعر، نقطةُ الابتداءِ والأصل... فالانتقالُ إليه هو كالانتقالِ إلى «الحالةِ الشعريةِ» كما يقول سعيد عقل أو كالانتقالِ من «الكلامِ المباشرِ» إلى «الكلامِ الجوهري» على حدّ تعبير مالارميه.

بحثٌ عن الفضاء الأوّلي للشعر وللمعنى حيثُ بإمكان «الغايةِ تبريرُ الوسيلة» لأنّ «الغايةَ هنا بلا دنسٍ» ولأنّ الليلَ في «أور» أسودُ وأبيضُ في آن، فالنّارُ لا تُصنعُ إلاّ بالثلج!... مثلما يموتُ، عند أبولينير، الخريفُ المريضُ في غنى الثلج والثمارِ الناضجةِ... فصلاح ستيتية، مع قلّةٍ من أمثاله، يصرُّ على الاعتقادِ بأنّ الخلاصَ موجودٌ حيثُ تختبئ الأصولُ والجذورُ... وبالتالي جوهرُ الذات. وللذاتِ كفايةٍ وسيلةٌ وحيدةٌ هي اللّغة، وعندما تتماثلُ الغايةُ والوسيلةُ يصبحُ «التمهّنُ على اللغة تمهّناً على الذات أو انعكاساً كاشفاً له».

لعلّ هذه هي الطريقُ إلى «أور»...

إلاّ أنّ الطريقَ التي يسلُكُها وصولاً إلى هذا المكان الأصليّ ليست جغرافيّةً ولا تاريخيّةً ولا تراثيّةً بالمعنى الضيّق للكلمة... إنّها شبيهةٌ بالطرقات التي يسلُكُها أبطالُ الحكايات الخرافية السذّجُ ولكن العميقو الإدراكِ بخبايا الكونِ والأقدار. لذا لا يُقاسُ نجاحُه أو فشلُه بمدى اقترابِه منه وبلوغِهِ الهدفَ المتواري – إذ إنّ «أور» سرابٌ متراجعٌ دوماً – بل يُقاسُ بما راكمه من صورٍ وأفكارٍ – من كنوزٍ – نثرتها على هذه الطريقَ تجاربُ منْ سبقَه من حجّاج «أور». نجاحُه مرهونٌ في أخذه أكثرَ الدروبِ ثقلاً وغنىً... وطولاً: الدربُ الذي طبعتْه خطى كبار مبدعي الكون... من نوفاليس إلى بونفوا مروراً بجلال الدّين الرومي والحلاّج وأيضاً بمن نسي أن يختُمَ عملَه ويوقّعَه فاستحالَ العنوانُ مرادِفاً للاسم مثلُ كتابِ ألف ليلة وليلة... إنّه حقّاً أكثرُ الدروبِ بعداً لأنّه ليس مستقيماً... «أور» طريقٌ، ربّما لا نهايةَ لها؛ إنّها «الطريقُ» بامتياز، تلك المؤدّيةُ إلى اللامكان حيث يمكننا فحسبُ تخيّلُ التماسِ النهايات بالبدايات.

> **احتفالُنا اليومَ بشاعرٍ تذكّرَهُ غيرُنا وكافأَه... هو نموذَجُ لقبولنا بِخطاب الغرب عنّا!**

يصطحبُ ستيتية، في مسعاهُ الوجودي إلى «أور»، إلى «كهفِ الأصول»، إلى «شعلةِ الكهف»، رامياً أعمى، أو ربّما كان هو نفسه ذاك الرامي الأعمى. فالمهارةُ هنا أن نرميَ السهامَ لا أن نصيبَ. فالساحةُ مليئةٌ بالطرائدِ التي لا تراها إلاّ بصيرةُ الأعمى لا بصرُ الذين أعمَتْهم الوقائعُ والماديات. ألم يقلْ إنّ مادّةَ الشعرِ هي في إيقاعاتِه المتوافقة وبريق لمعانِه؟. ولصلاح ستيتية في هذا المجال كلامٌ على علاقة الواقع باللّسان، وتأمّلاتٌ قد يستغرقُ الغوصُ فيها وقتاً طويلاً دون بلوغِ حقيقةِ ماهيّتِها؛ ذلك لأنّ كلامَه على هذه العلاقةِ «مُبهمٌ وغامضٌ» كما يؤكّده هو (الرامي الأعمى).

في بحرِ هذه التأمّلاتِ، تحتلُّ الثقافةُ والحوارُ – إمّا جهراً وإمّا توريةً – مكانة محوريّةً؛ «فكلُّ ثقافةٍ هي بحدّ ذاتها حلمُ توحيد، بحثٌ عن التوحيدِ»: هذا ما يقولُهُ ستيتية في معرِض تأكيده أنّ الحوارَ – وحوار الثقافات بالتحديد – هو أيضاً وفي الأساس حلمٌ بالتوحيد. إلاّ أنّ عقباتٍ دون هذا التوحيد تجعل من حوار الثقافاتِ استلاباً يخسرُ فيها من يسكنُ منزلةَ الآخرِ أملَه ليسقُطَ في اليأس. ولكن ما يوحّدُ بين المحاورين هاويةٌ واحدةٌ. فيصير الحوارُ محاولةَ استكشافٍ لطبيعةِ الهاويةِ التي تحيط بالآخرِ ولإرادته في التقدّمِ نحوها والنظر إلى قعرها بانحناء.

في بحثه عن كنْهِ الشعرِ والإبداع – وهو بحثٌ محفوفٌ بالخطر – ليس غريباً أن تحتلّ ثيماتُ الموت والظلمةِ والدوّامةِ

ونقيضاتُها، ثيماتُ الحياةِ والنورِ والثباتِ، مواقعَ مهيمنة في جدليّاتٍ صعبةٍ إنْ لم تكنْ مستحيلةً، يعبّر عنها بصورٍ قد يراها «النثريون» مثلنا في غاية البساطة: حوارُ التربة والشجرة، الزيتُ والزيتونُ، سرُّ القنديل، العصفور والطيرانُ إلخ... كيف لا وصلاح ستيتية نفسُه يقفُ على حافةِ هاوية تكثّفت فيها التناقضات، في نقطةِ تدافُع الثقافاتِ كلِّها، في نقطةٍ ضيّقةٍ لا تتّسعُ حتى لواحدٍ، إلاّ أنّها المكانُ الوحيد الذي يمكنُ الإطلالة منهُ على الكلّ.. إنّه مكان الفرنكوفونيّة حيثُ يلتصقُ خطرُ الاستلاب بفسحة الإطلالة المنيرةِ على الغير. توازنٌ متقلقلٌ على صورةِ توازننا الاجتماعيِّ الصعبِ ولكن المحتَّم...

لذا لا أستغربُ عودتَهُ المتكرّرة كرجع الصدى إلى ادغار آلِنْ بو أو إلى صورٍ ترجعنا إلى هذا الكاتبِ الذي بنى أعمالَهُ على تخوم الواقع والخيال، على الحدودِ المنتهيةِ للواقعيِّ والمتاخمةِ للغرائبيّ. أتذكّرُ قصّتَه «هبوطٌ في الماليستروم» التي تدورُ أحداثُها عند حدودِ الكونِ في أبعدِ نقطةٍ من القطب الشمالي حيثُ، من حينٍ لآخر، تقومُ دوّامةٌ بحريّةٌ مفاجئةٌ لتبتلعَ البواخرَ والنّاسَ إلى غير رجعةٍ. رجلٌ واحدٌ ينجحُ، بلعبةِ توازناتٍ دقيقةٍ، في التمكّنِ من الدوّامةِ المميتةِ فيعود إلى سطح الماء بعدما شاهد ما في القعر من أسرارٍ. هنا اكتساب المعرفة لا يقودُ إلى الموتِ كما في كلّ القصص، من التوراة إلى الرّجل ذي اللحيةِ الزرقاء مروراً بالعديد من سير **ألف ليلة وليلة**. يعود هذا الصيّاد إلى الحياةِ وقد علاَ الشيبُ رأسَه دلالةً على اكتسابه المعرفةَ. فإذا كان الموتُ – أو الاقترابُ منه – مقياسَ المعرفةِ بالنسبة إلى إدغار بو، فهو أيضاً مرجعيةُ الشعرِ بالنسبة إلى ستيتية. لا شعر بدون الموت. لكنّ هذا الذي انتصرَ على الموتِ لا يمكنُهُ إيصال ما حصل له إلى الآخرينَ إلاّ إذا صعد بهم إلى قمّةِ جبلٍ عالٍ ليمتلكهم دُوارٌ في اللّحظة نفسِها التي تبدأ الدوّامةُ في البحرِ، حينها يقصُّ عليهم تجربتَه الغريبةَ فيفهمونه ويصدّقونه. إنّ السيطرةَ على الدوار الداخليِّ وحدَها قادرةٌ على جعلنا نرى ونفهمُ الهاويةَ والدوّامةَ اللتين تحيطان بنا. «فالطبيعةُ – كما يقول ستيتيّة – هاويةٌ، أمّا قوّةُ الإنسان فتكمنُ في مقاومتِهِ لدوارِ الهاويةِ والحدِّ من جاذبيّةِ الهوّةِ التي فيَ داخلِهِ.»

للهوّةِ هذه أسماءٌ عديدةٌ ومختلفةٌ، منها الاستشراقُ والتثاقفُ. نقتربُ هنا من معضلةِ المثقّفِ العربيِّ اليوم وفي محيطه العربيّ بالذات: رفضُ أو قبولُ صورة العربيّ التي رسمها المستشرقون. ففي مرحلة تقوقُع العربِ على ذاتهم وفقدانِهم لوسائل تنقّلهم وأدواتِها – كما يقول ستيتية – في الجغرافيا الثقافية العالمية، ابمقدورهم تجنُّب القبولِ بالصورةِ التي يمدُّها المستشرقونَ والمستعربونَ عن العربيّ؟... هنا يلتقي ستيتيّة مع تودوروف الذي لاحظ في مقدّمته لكتاب **الاستشراق** لإدوارد سعيد، أنّ خطاب الاستشراق في الغربِ لا يقابله خطابُ «الاستغراب» في الشرق... ففي الشرق وفي العالم العربيِّ والإسلاميّ لا نزال نرفض الآخر دونما إثباتٍ للذات.

يحاولُ صلاح ستيتية الردَّ على هذا التساؤلِ الذي يطرحُه هو بنفسه وعلى نفسه، فيرى أنّ في الأشكال الجوهريّةِ التي خلّفتها الثقافةُ العربيّةُ تصوُّراً للعالم يتخطّى اللّغةَ وعناصرَها من صوائت وصوامت ومقاطعَ لفظيّة وأوزانٍ... كما يَرَى أنّ الشعرَ ليس مجرّدَ زائدةٍ فطريّةٍ للغةٍ ما، يمكنُ معالجتُه دلالياً وصوتياً. فالشعر هيكليّةٌ متواريةٌ غيرُ معلنةٍ وغيرُ مرئيّةٍ، إنّها الفلسفةُ، اي علاقةُ الشاعر بالكون. هذا الشكلُ الجوهريُّ المجرّد، هذا التصوُّرُ للعالم، هذه العلاقةُ بالكون، هي الإرثُ الذي خلّفته الثقافةُ العربيّةُ. وهذا الإرثُ يمكنُ نقلُهُ إلى ثقافات العالمِ وبلغاتِ العالم.

موقفٌ صعبٌ ودقيقٌ....

ففي عالمٍ عربيٍّ متخمٍ بالعموميات الفارغة، يشدُّه التراكم الكمّي لا التهذيبُ النوعي، ويتشدّق بالترداد المملّ لشعاراتٍ – لم تعُد تقنعُ حتى مطلقيها – متلذذاً بكتابتها على قماشاتٍ غليظةٍ تشوّه جادات مدننا وشوارعَها.... في عالمٍ عربيٍّ كهذا لا أرى لدقّة موقف ستيتيّة ورهافته مكاناً. فالذي عرَفَ أن يتوقّفَ عند الليلةِ الواحدةِ بعدَ الألفِ ليدخُلَ من الحدود المنتهية للقصّةِ إلى داخلِ الخيالِ والعقلِ العربيّينِ بحثاً عن الشكلِ الجوهريِّ الذي يؤسّسُ خصوصية فلسفةِ العربيّ، هو إنسانٌ من القرن العشرين يعي مأزقَه الحضاري ويحاولُ الولوجَ إلى ذاته من اكثرِ المواقع دقّةً، فيما مواطنوه لايزالون يسبحونَ في مستنقع الليالي الألف.

لنعد إلى «أور» الذي حلُمَ به. إنه مكانٌ ملتبسٌ، «موطنُ قوّة الكون»، أي مرتكزها، و«حاضرةٌ خياليةٌ على مفترق الأزمنةِ والمسافات». «أور» هذا الموجودُ في تخوم التاريخ والجغرافيا، لعلّه المكانُ الوحيدُ الذي منه ندخلُ من جديد عالمَ اليوم بعدما خرجنا منه – أو أُخرجنا كما يُصرّ البعضُ على القول – في غفلة من زمن صار سحيقاً.

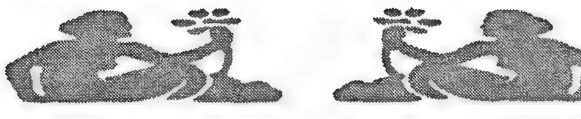
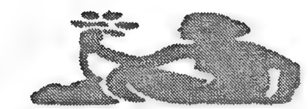
لم يكن همّي أن أعيدَ قراءةَ ما كتبهُ صلاح ستيتية حول الشعر والثقافة بلغة أقلّ قوّة ودقّةً وجمالاً من لغة صاحب **الرامي الأعمى وحَمَلَة النار والليلةُ الواحدةُ بعد الألف وأور في الشعر**، إلخ... بل سعيتُ أن ألتمّسَ ما دفع به إلى هذه المغامرةِ، خاصة وأنّ في تجربته ما يعكسُ قلقَنا وتردُّدَنا وشكوكَنا.

كلمةٌ أخيرةٌ لا بدّ منها...

الشاعرُ الذي نحتفلُ به اليومَ لأن غيرنا تذكّره وكافأه بجائزة... هو نموذجٌ لقبولنا بخطاب الغرب وبالصورة التي يرسمها عنّا... هذا الشاعرُ والمفكّرُ ليس سعيداً – على ما اظنّ – لأنّ اسمه أُدرجَ في برامجَ احتفاليةٍ مختلفةٍ...

فسعادتُه الفعلية هي يومَ يرى أعمالَه الكاملةَ ملحوظة في برامج أقسام الآدابِ في جامعاتنا... بذلك يمكنه نقلُ قلقهِ إلينا وإرساء أسسِ تفاعلٍ نحنُ بأمسِّ الحاجة إليه.

الفرنكفونيّة حافةُ هاويةٍ: فيها يلتصق خَطَرُ الاستلاب بفسحة الإطلالة على الغير

استقراء امرأة

أو



وضع المرأة عند صلاح ستيتية

وفاء برّي

ترجمة: عفيف دمشقية

لستُ لأدّعي، خلال الوقت المتاح لي، تحديد العلاقة التي تربط ستيتيّة بالمرأة أو تفكّه من إسارها؛ فقراءة كتابات ستيتيّة تعني سلفاً الإيغال في رمال متحرّكة. والثّقة والاعتزاز الساذج الناجمان عن القناعة بامتلاك المعنى الذي توفّره المعجمات ينسحقان معه إلى الأبد. فساحرُ الكلمة هذا يعكس أمامنا سلسلةً من الأحاسيس والانطباعات المتعاقبة المستمدّة من سجلاّت مختلفة ومن احتمالاتِ معانٍ تبلغ حدّ الإصابة بالدُّوار، ومزاوَجةً بين المفردات التي تعتبر الدلالةَ أمراً ثانوياً وتقصد أوّل ما تقصد إلى إزعاج القارئ في أعمق أعماق أحكامه المسبّقة.

وعندها تنزلق كلماته من بين أصابعنا وتهرب الصورة من بين قضبان أهدابنا ونغدو بُكْماً عُمْياً، ولكنْ – ويا للمفارقة! – بُلَغاء نافذو البصيرة.

وما كانت روايتنا اليوم لتُفلت من هذا الشرط من شروط الكتابة عند ستيتية. **فاستقراء امرأة** Lecture d'une femme تتبدى استقراء للمرأة، ومن خلالها للرجل، للحياة، للموت، للفنّ، للحرب، للطفولة، حتّى وإن لم تُقارِب بعض هذه الموضوعات إلا مقاربةً خفيفة.

وعليه فإنّني سأكتفي في هذه الدراسة بتتبّع مفهوم الكاتب للمرأة «الشَّرَك الجميل والطَّريدة الجميلة»، على حدّ قوله؛ وهو مفهوم تناقضيّ، بل أقول نِزاعيّ، مصنوع من تجاذب وتنافر، من إعجاب إلى حدّ السعي لبلوغ الاشتراكية واستخفاف مقسّم بين الرِّثاء والاحتقار... مع ملاحظة الحضور الدائم لداء التشبُّث لدى الكاتب، إذ يكون في منتهى الانبهار حيث يُخَيَّل بالذات أنّه مرذول، وينقصه الاقتناع أحياناً في الموضع الذي يكون فيه بالذات مَحَطَّ إعجاب: وهكذا فإن عَمَلِيَّتَيْ بَخْس المرأة حقّها وتقديرها حقّ قدرها سوف تتقاسمان على امتداد الرواية مسرح روح الكاتب.

وتنقل الحكاية الانطباعات والآراء والرؤى التي يشكّلها ميت «استثنائي» هو الرّاوي، مراقِباً من خلال نمط كينونته الجديد مجرى الحياة اليوميّة الرصين، وذلك عَبْر امرأة، امرأته «هيلانة»؛ ولسوف يمرّ خلال ذلك المجرى في كل لحظة كشفُ حساب بحياتهما الزوجيّة. والحياة والموت هما، في هذه الرواية، في تفاعل مستمرّ، بل في شبه تناضُح وتنافُذ، نظراً لكون الحياة يمثّلها ميت، زوج «هيلانة»، والموت تمثّله «هيلانة» الحيّة التي تذهب وتجيء داخل الحكاية، على طريقة المُرَوْبِصين في أغلب الأحيان، ونادراً ما تستخدم في الحديث الأسلوب المباشر، وتفكّر قليلاً أو لا تفكّر قطّ لأنّ الزّوج «الراحل – المقيم» اغتصب منها الكلام والتفكير، وقد أخبرنا بذلك منذ السطور الأولى عندما زرع فينا الشكّ بقوله: «لقد تَصَوَّرْتُ، هل تَصَوَّرْتُ؟» بل قد يبلغ به الأمر أن ينتزع منها إرادتها: وعليه فإن الرجل يتمثّل لنا وكأنه مصّاص دماء لا يستطيع البقاء إلاّ من خلال المرأة: «لا تظنّيني منقطعاً عنك(..) ينبغي عليّ أن ألازمك للاحتفاظ بالغُنْم (..) وما أنتظره منك من الآن فصاعداً يا «هيلانة» (..) هو أن تكوني الجسد الذي أريده لنفسي في الدنيا».

ولسوف يحرك الراوي الدائم الحضور، المتعدّد المعرفة، امرأته إلى درجة الإيحاء لها بالانتحار. وستموت «هيلانة» في النهاية.

وهناك نزعتان تدفعان بالراوي في هذه المحاولة – الإغراء لوصف امرأته: فتارة تبدو هذه المحاولة وكأنّها عماد الرغبة الجسدية ورمزها وصورتها المجسّمة، وكأنّها طوراً أصل الحنين إلى نوع من الطُّهْر الذي كان في البدء، والذي هو شريك لا بدّ منه في سعيه لتحصيل المعرفة.

«عن طريقكِ أنتِ يا هيلانة تعلّمتُ أن أتعرّف إلى ذاتي (..) وعن طريق هيلانة وحسب كنت قد تعلّمت أن أتعرّف بعض الشيء إلى باسيل» (صديقه).

وسنبدأ بإدراك هذه الصورة للمرأة التي يرمينا بها ستيتية، كما يُذَرُّ الرماد في العيون، في كلّ مرّة يتحدّث فيها عنها، أي الكائن السطحيّ الذي لا وجود له إلاّ عن طريق هذه الرغبة التي يوحي بها، والتي ليس لها أيّ سَمْكٍ شفّاف نظراً لدرجة فراغها البالغة: إن «هيلانة» «زهرة – بهيمة»، «فارغة وباردة»، «خفيفة ومنتفخة»، «لا جدوى منها مثل كوب ماء».

ومع ذلك لاتنفكّ هذه المرأة الفاقدة الذكاء تحاصره وتمارس عليه فتنة مأسوية ربّما عوقبت عليها في النهاية بالموت.

وهذه المرأة ذات التُّرْس «الضيّق القويّ بين فَخِذَيْها» هي عماد هذه الرّغبة الكامنة طويلاً في أعماق نفسه، العارمة إلى حدّ التعبير عن ذاتها بانفجار مُدَوٍّ، بل بزلزال: «ها هي ذي شمس بَطني ترتفع بفظاظة ولن تلبث أن تنفجر في سَمْتِها بفعل الصّلابة المُلْهَمَة التي تتمتّع بها أصابعكَ».

كذلك يقول الزوج متحدّثاً عنها: «إنها لتخشى لشدّة عُنْف شهوتها أن تظهر بعض الصّدوع حيث يُمارَس أكثر الضّغوط سواداً».

ولا بدّ في عالم الأهواء والشهوات هذا من اللون الأحمر، لون النّار، لون اللّهب، لون التحدّي، لون العنف: «بين

يستبدل ستيتية «شَقّ المرأة» بـ«جرح المرأة»، فيسلك من هنا الطريقَ العكسي لجعل المرأة تستعيد حقيقتها الأخرى: فـ«جرح» تتضمّن إيذاء المرأة وإهانتها منذ البدء؟

ساقَيْها خِرقة حمراء، قُبْلة حمراء حمراء»، وعندما يعطي الكلام في بعض الأحيان إلى «هيلانة»، فإنّما لتؤكّد صورة الكائن الشهوانيّ التي يضفيها عليها.

«أجل أنا حمراء من فمي إلى فُرجتي»، «ضاغطة بين فخذيّ على وردتي، على كوكبي».

كذلك فإنّ هذه الشهوة العنيفة بهيميّة: إنها «غضبة دم» بدائية لا تنقصها التلميحات إلى عالم الغاب. وغالباً ما يكون الأمر في المضاجعة أمر «آلات فِلاحة»، هي «أسنان طويلة»، «كلاليب» يستخدمها «سرب من الكلاب» المفترسة. أفلا تكون مُخْزِيةً وساديّةً بما فيه الكفاية هذه المُناجَزَةُ الغراميةُ الحافلة بالمناكفة المتطلّعة إلى تمزيق المرأة وكأنّها طريدة مبتذلة؟

ويثير غيظَ ذلك العنفِ الشهويِّ الثائرِ تقريرُ إخفاق: فهذه الرغبة تحمل في ذاتها تلاشيها، ويتكشّف امتلاك المرأة عن عملية نزع ملكية «وكان حبّنا يا هيلانة يغدو بالابتذال بعد المضاجعة دُكانَ بقالة، رفوفاً منهوبة، أفاويه فاسدة (..) جنوناً خامداً».

ولذلك فإنّه ما إن تُشْبَعُ الرغبة حتى ينقلب العنف على المرأة: يسعى الراوي إلى تجريمها بخطاب طافح بظلال المعاني الدينية والاجتماعية. فالجماع مصمَّم لإنجاب الأولاد، وإلاّ فإنّه غير مُجْدٍ، «لم أَحْمِل قطّ من إنسان، [أنا] امرأة حمراء لا فائدة منها»، «امرأة تحمل زهرة بلا ثمرة».

وعندما تكون المرأة المنفعلة بالشهوة والفاعلة فيها خاطئة، دنسة. ولقد سبق في بداية الرواية أن مرّ تَمَنٍّ – من الراوي دائماً – بأن ترى هيلانة نفسها وقد اغتسلت «من تلك الاعوجاجات التي لا تحصى والتي تحتفظ المرأة عنها داخل ذاتها (..) بالسرّ الأسود».

وبعد ذلك أيضاً يتكرّر التمنّي نفسه تقريباً «بأن تفتح على جسدها الصّنبورَ المُطَهِّرَ». وتبدو فكرة الدَّنس هذه، مُجْتَمِعَةً إلى الرغبة الجنسية، أثراً من آثار بعض المبادئ الدينية التي يحملها المؤلّف معه. ومن جهة ثانية فإن الطفولة – المضمار المغلَق في وجه الشهوة – هي وحدها في نظره عالم الطُّهْر الذي تكون فيه المرأة نقيّة قبل لقائها «الشيطان»، والذي نجد فيه «هيلانة» العذراء «صَبِيَّةً من بِلّوْر» «مجنَّبَةً ومبرّأةً من الصدمة القادمة».

وفي النهاية، قبل موتها مباشرة، تعود موضوعة الطُّهْر للظهور بشكل وسواس وكأنّما لتسويغ انتحارها:

«تشكّلت كلمةٌ كيلا تلبث أن تختفي تحت السحابة الهازئة: طُهْر (..) نقيّة؟ هل كنت نقيّة؟» (..) وتبتلع طويلاً بعض الرِّيق ثم: طاهرة، دنسة؟ وتستسلم للانسياب فوق الوسائد. طاهرة؟ دنسة؟ وفي هذه اللحظة بالذات (أذكّر بأن ذلك في نهاية الرواية) لحظة موت «هيلانة» الوشيك، يقرّر الراوي في نهاية الأمر بنوع من التواطؤ أن يدعها وشأنها: «لا لن أتدخّل بعدُ أبداً في حياتك يا حبيبتي (..)».

وإذ غدا راضياً عن نفسه وقد حقّق إزعاجه مبتغاه فإنّ المرأة، رمز الجنس وحسب، مستعدّة – وقد أمعنت الشهوة تشويهاً فيها – لتحطيم ذاتها، أو للاختفاء من الوجود، أو للتحوّل.

ولعلّ مفتاح العالم أن يكون هذه الزهرة من أزهار «إبرة الراعي» التي خرجت منها لحظة موتها: «في الأرض، فوق سطح البساط ذي اللون الموحّد نبتت زهرة. فمن أين لها إذن هذا اللون الأحمر الذي كانت هي تخبّئه عميقاً داخل ذاتها (..) وها هي ذي هيلانة تنظر بدهشة الآن إلى إبرة راعٍ تسعى وتكبر».

لسوف تَعيش هذه الزهرة بعدها، أفيكون ذلك فيما بعد أمارة من أمارات حياة أتمّ وأكمل، أم يكون شاهداً جائراً على عدم جدوى صنيع هيلانة، وعجزاً من الكائن البشري عن التصرّف؟ وتبدو الشهوة بعد كل حساب وكأنّها القدرة الوحيدة التي تديم الزمن وتخطّط للتشبّث فيه بالكائن. فالرغبة معناها الدخول في المعركة نفسها (الميؤوس منها، بيد أنه لا بدّ منها) في وجه الموت. والمرأة التي تمثّل الرهان المزدوج في هذه المعركة، هي موت وحياة في آن، أو ربّما ألفت نفسها موضع وحدتهما السابقة واللاحقة.

وعلى كل حال فإن ستيتيّة لا يحسم الأمر ويواصل بَخْس المرأة حقّها من منظور الانتقام منها، من ذلك الشيطان الذي يسكنها والذي يسكنه هو ويجد صعوبة في طرده؛ إنه يسعى لاختزالها إلى حدّها الأدنى (أو حدّها الأقصى) الأضيق، إلى ثقب، إلى شقّ، وهو رأي يتنصّل من علامته المؤلِّفُ على الفور بشاهد ليس له.

«لسوف يُنصفني الشرق، ولو مدينة مقدّسة قائمة في الغرب، ممّن «يبحث قضيبُه – حسب قول الدريخ-فيدا – عن شَقَّيْنِ مكسُوَّيْن بالشعر»، وتؤكّد «هيلانة»: أنا شقّ إذن!».

وعليه فإنّ هذه المرأة التي تتسكّع في الغرب تمثّل أيضاً نساء الشَّرْق، الشَّرْق الذي تزيد من دلالته الشحنةُ الرمزية المتمثّلة في اسم «هيلانة» الذي يُحيل على إمبراطورةٍ بيزنطية هي إحدى صور الشرق الأسطورية.

ومن جهة أخرى فإنّ كلمة شقّ تُستبْدل بكلمة جرح، وهو موضوعة عزيزة على قلب ستيتية بكل ما فيها من شحنات بدنيّة وأخلاقية، الأمر الذي يُشْعِرنا بانزلاق الأرض انزلاقاً خفيّاً. وعندها تُعرّف الأنوثة بأنها شبيهة بـ«جرح غَسَقيّ».

صحيح أن كلمة جرح لم تصبح بعد من الكلمات التي تقدّر الأشياء حقّ قدرها، إلاّ أنّ ستيتية سوف يسلك من هنا الطريق العكسيّ لجعل المرأة تستعيد حقيقتها الأخرى. فهذه الكلمة تتضمّن بعضاً من التعاطف، وتطمح إلى التعبير عن إهانة، عن ضربة موجّهة منذ البدء إلى المرأة، عن إشارة إلى ضعف، إلى دونيّة. فـ«جرح» تكشف عن عدوانية، عن رغبة مكبوتة في الإيذاء، إيذاء المرأة.

يجري كل شيء إذن كما لو كان على الرّهان المأسوي الذي يعقده القَدَر أن يدمل مع ذلك جرحاً لا تمكن معرفته، جرحاً رمزُهُ الأوّل المُنْجِب لجميع الأساطير المتعلّقة بنشأة الكون هو التقسيم الجنسي المُبْهَم المُؤَثِّر حتّى في أعمق أعماق الذّهن. ومرّة أخرى تجد المرأة نفسها وقد أُنْقِذت بسحر الكلمات، ويتحوّل الجرح بشكل

عرَّب ستيتيّة بموضوعاته وصوره اللغةَ الفرنسيّة، فرفعها إلى مرتبة لغةٍ عالميّة إنسانيّة!

غامض إلى نقطة: «لأنّه ما من شمال ولا جنوب، ما من يسار ولا يمين، وإنّما فقط هذه النقطة التي كانت مركز الدوائر الماضية والآتية، وقد ألغى المكانَ إفضاءُ كل خطٍّ إلى داخله وانطلاقُ كل خط انطلاقاً خاطفاً منه».

وهذه النقطة الجاذبة ثمّ النابذة التي ليست جرحاً تُلغي جميع الاتجاهات وتغدو مَحَجّة وملتقى، وينبغي على العالم برمّته أن يتركّز فيها قبل أن ينفجر من جديد في جميع الجهات.

وها هي ذي المرأة التي كانت حتى الآن ضحيّةَ أُفُقيّتها يُعاد ترميمها هي أيضاً داخل العموديّة.

ففي مقطع لافت آخر يُعرّي الراوي «الجوكندا» تعرية تتخطّى الحدّ الماديّ، من كلّ ما ليس من جوهرها المستعصي أشدّ الاستعصاء على الجَسّ للإفضاء إلى حقيقتها المبدئية. إنه يقول:

«ما عادت «الموناليزا» تخصّ نفسها، ما عادت تخصّني (غدت نهائيّاً الضحيّة الموافقة على عموديتها، الأخت المعزولة والموازية لكثيرات غيرها ممّن هنّ من هنا ومن الخارج (..)».

وعليه فإن الرجل لم يعد العموديّ الوحيد بتفوّقه البدنيّ والمكانيّ، مادام هذا الميت يعلّق على كل شيء من علياء سمائه. حتى إنّ المرأة لتوشك، وإن كانت عموديّة بدورها، أن تُفلت من الرجل الموضوع في وضع يسهل معه فقدانه إيّاها.

«أجل إنّ كل عموديّة توسوس في صدورنا وتُفْلِت منا.»

وهكذا تكتسب المرأة نوعاً من هويّة، تصبح الشخص الآخر، لا تعود في نظر الرجل شيئاً ماديّاً، إنها تغدو مفهوماً مجرّداً، أو بالحري موضوعَ تشوّق مُطلق، عبادةً مستحيلة. تلك هي تجربة الراوي النفسانية والروحية، تلك هي حقيقته التي لا بدّ أن يكون قد مات من جرّائها.

لكنّنا ندرك وهو يعرّي «الجوكندا» أنه لا يهتمّ للمؤلّف وما يبديه من البحث عن المرأة بما هي امرأة، لأنه لا وجود لها على هذه الشاكلة. فليست المرأة سوى اللعبة الحيّة للمظاهر التي بها يتوارى الآخر – عبر هذه المرأة – ويظهر في آن: «لست أعرف شيئاً عن «هيلانة»، وعن نفسي؟»، هذا هو ما يقوله.

إنّ كل امرأة منظور إليها هكذا هي رمز نصف مُبْهَم لِسِرٍّ ضائع: تكشف عمّا هو أساسي فيه بمجرّد شهادتها بضياعه.

غير أنّ المؤلّف، هذا العاشق رغم أنفه، يدع أهمية المرأة في حياته ترشح بأكثر ممّا كان يريد لها أن ترشح. فهل نكون مُفَرِّطين إذا سُقنا أنّه اختار «هيلانة»، المرأة والحبّ والعنف، الشهوة الحمراء القاتلة، الحنين، ليكسو ذلك كلّه بُعداً آخر؟ إنّ «هيلانة» تجسّد من حين إلى آخر الوطنَ الذي أقدم السفير على تركه. «لقد كنتَ كلَّ واحدة من نسائي أيّها الوطن»، ونتجرّأ نحن فنقول «لقد كنتَ امرأة يا وطني».

أفلا يكون ذلك «الميت الاستثنائي»، الحيّ تماماً، «الراحل – المقيم» على حدّ تعبيره بالذات، هو الشاعر المنفيّ بعيداً عن بلده، بلده المبهور الأنفاس لخروجه للتوّ من الحرب، بلده الذي لا ينفكّ يلازمه بالفكر والشعور «هكذا يطوف القلب حول المدينة الداخلية وقد تربّص بها المتربّصون من فوق أسوارها العالية التي لن تلبث أن تزول خضرتها»، أو «هكذا كانت تمضي أحلامي فوق بلد الموت هذا الذي كان بلدي وكنت أحبّه كثيراً»؟ أضف إلى ذلك أنّ هذا البلد ينتمي حين يوصف إلى الطبيعة المتوسطيّة حافلاً بـ«بساتين البرتقال». «هذا البلد المدمَّر، هذه السقوف السوداء(..) البحر المقابل الصاخب(..) ومع ذلك فقد كان هذا البلد وطني وكانت لي أشجار تفّاحه».

زد على ذلك أنّه يسهل أن نقارن بحرب موتَ الراوي الذي استعجل رحيله موتاً مروِّعاً كابوسيّاً، وأنه يمكن أن يُفسَّر موتُ «هيلانة» الهادئ بصحبة زهرة «إبرة الراعي» على مستوى آخر بأنه يشبه نداءً من المؤلّف إلى مواطنيه بأن يدمّروا في أنفسهم الدّمارَ ليبعثوا بلدهم من رُفاته.

ولكي نتحدّث في نهاية المطاف عن صورة للمرأة مُشكَّلَة بفعل تربية وثقافة تقليديّتين، ومُثَبَّتَة في لاوَعْينا بفعل ديانةٍ تُعتبر الرغبة فيها خطيئة ينبغي التكفير عنها بفداحة، فهل كان لزاماً حقاً اللجوء إلى لغة غير لغة الأمّ للتعبير عن ذلك التنازع بين المؤلِّف الشرقي المُسْلِم القادم من بيئة محافظة والمؤلِّف المزروع عند مُلتقى طرق الحضارات والديانات والمجتمعات؟

بلى بالضبط، فكما يلوح من المعنى فإنّ المرء لا يمكن أن يكون إلا محتشماً أمام أمّه، وهذا هو السبب الذي جعل اللّغة الفرنسية تبدو للمؤلّف «شكلاً آخر من أشكال لغته»، وخميرةً مُثْلى للاعتراف يستطيع بها أن يُطلق سراحَ المحظورات السجينة داخل ذاته ويفجِّر شهوانيّته المقموعة بفعل النظام، وباختصار مكاناً بَراحاً يقدر أن يصرّح فيه بحبّه للمرأة، لجسدها، ويتيح له على هذا أن يُصالح أخيراً كيانَه ومظهرَه، ومن ثَمّ أن يُقيم في الوقت نفسه مسافة بين ما هو عليه وما يكتبه. ويقول لنا زوج «هيلانة» بعد مرور وقت قصير على موته المزيّف «لسوف ينبغي اكتشاف مفردات غريبة، وبلا ريب أزمنة فعليّة جديدة ونظاماً تركيبياً جديداً. وإذا أمكن فليكن كلّ هذا أقلّ تقريبيّة من تلك اللّغة التي استخدمتها هناك والتي كانت تتوافق بشكل سيِّئ(..) مع البساطة السّريّة لما عِيشَ ورُئي. والمسافة بيني وبين نفسي اخترعتها كما حلا لي وأنا أُراكِمُ ميتاتٍ لتجنُّب الفهم ومنع الصياغة».

إنّه إذن توالُد كلمات من أجل الإلهاء، من أجل ملء الفراغ، من أجل العيش وحسب، أقلّ ممّا هو من أجل الدلالة. وفضل ستيتيّة المدرك بأنّ المعنى واحد موحّد هو أنه ألغى الحدود بين اللّغات والبشر؛ فلقد عرّب بموضوعاته وصُوَره اللغةَ الفرنسيّة بوساطة نوع خاص به من علم الكيمياء قديماً، إلى حدّ أنّ المرء يُدهش من سماع الفرنسية وقراءتها جهراً.

وهكذا فإنّه رفع تلك اللّغة إلى مرتبة لغة عالمية، أي إنسانيّة بالتالي، لا لغة موقوفة على البلدان الناطقة بالفرنسية. ولم يسبق قطّ أن كان كاتب ما هو حقّاً حين يعبّر بلغة أجنبية، كما كان ستيتية.

يا صاحب السعادة، لقد مُنِحْنا، خارج نطاق جائزة البلدان الناطقة بالفرنسية، جائزة البلاد الناطقة بالعربية: لقد أعدت إلينا أنفسنا وأعدتنا إليها.



كلمة الحب وحب الكلمة عند صلاح ستيتية

بسّام بركة

مَنْ يريد أن يقرأ شعر ستيتيّة ليفهم شيئاً يكون قد أخطأ الهدف. فقراءة هذا الشعر لا تكون لفهم شيء أوْ أشياء من خلاله، بل للانصهار - بفعل الكلمة - في كُنه العالم عن طريق الحدس التجريدي والعاطفة المشتركة والمعرفة الضمنية. فالمنطق التسلسليّ الواضح والبرهنة السطحية لا يفيان بالغرض الذي يصبو إليه ستيتية. وهذا في الواقع ما عناه أدونيس في مقدّمة ترجمته لـ**الوجود الدمية**(*) بقوله إنّ الكلام الشعريّ «لا يعبّر عن الأشياء أو الواقع، وإنّما يحرّك جُزءاً غُفلاً من الكون، أو يوقظ قُوىً خفيّة، ويشير إلى ما ليس معروفاً. فليس الشعر تعبيراً، إنّه تأسيس. [...] إنه مُمارسة كيانية للوجود» (٥ - ٦).

انطلاقاً من هذا الموقف سأحاول أن أبيّن إلى أيّ مدى ينطلق ستيتية من كلامه عن الحبّ، عن المرأة والوجود، عن الطفل والإنسان، ليبني صرحاً أساسه العمل على اللّغة وحبّ الكلمة والكتابة الشعرية. وأعتمد في معظم بحثي هذا على ديوانه: **الوجود الدمية**.

عندما نقرأ شعر ستيتية نسمع هذا القول الخفيّ الموجود في الكلمات والذي يتمحور حول المرأة. فالمرأة سحر القصيدة، وهي مفتاح القراءة الشعرية. إنّها الشعر نفسه. يقول الشاعر:

إمرأة تعرّت بالشَّعْر
تنطلق بيضاء إلى ثوب موتها

يرى ستيتية في المرأة كائناً تهدف إليه البشرية، إنّها مُنتهى التجربة الإنسانية. فهي عنده صورة مُجرّدة، إنّها المجرّدة التي تمثّل تجريد الحبّ - أو

«النار لا شيء. لكن قمة النساء المعلقة بحب في الكلام»...

غياب الحبّ، الحبّ الذي لا يمكن الوصول إليه - إنّها الحبّ وقد أصبح كلمة، كلمة «تصرخ الجسد المُغْلَق»، كما يقول الشاعر.

ولا بدّ هنا من التركيز على لِقاء الأضداد، في ما يتعلّق بشعر ستيتية عامة، وفي ما يتعلّق بالمرأة بشكلٍ خاص. فشعر ستيتيّة يقوم على سلسلة من الأضداد: الماء والنّار، السلام والعنف، الموت والحياة. أمّا المرأة فهي مجرّدة بمعنيي الكلمة: إنّها مجرّدة من ثيابها، عارية، لكنها حاضرة بجسدها، وهي شفّافة تغيب من أمامك لتصلك بالوجود والكينونة، فهي تمثّل معنى التجريد كمفهوم فنّي. العالم فوضى وتشوّش وزوال، إنّه الرماد المبعثر من قلب الخلق. من هذا الرماد تأتي المرأة في صورها المتعدّدة وتجريدها المتسامي لتلتقط إشارة النّار وتبعث في القارئ صورة تخييلية قِوامها البعث والحياة. فعملية الإبداع الشعري عند ستيتية، كما يقول أدونيس، هي «محاكاة لفعل الخلق، دلالةً وحركة، وليست محاكاةً للشيء أو للمخلوق».

إنّ المرأة تُطِلّ في القصيدة عبر صور أساسها بنية المجاز المرسل ومجاز الكلية: إنّها موجودة بجنسها، بجسدها، وبأعضائها المبعثرة هنا وهناك في الديوان: أذنها، نهدها، قلبها، حلقها، فمها، شفتها، رجلاها، ذراعها، فخذها...

والمرأة كذلك كائن ثنائيّ الهويّة. يجد الشاعر فيها حبيبته وأمّه في الوقت نفسه. الأمّ تحيطه بالحنان، والحبيبة يحيطها هو بالحبّ والعناية، فهذه الأخيرة لطيفة الروح، شفّافة الجسم، صبيّة يعلو جسدها زغب فتيّ. وهي كذلك كائن زائل يتوجّه حثيثاً إلى الموت. هذه الثنائية في صورة المرأة تنطبع في جسدها: لها جسد من ماء القمر، ولها كذلك جسد من لهب ودم.

وإذا كانت كلمة الشاعر تنتهي دائماً في أحضان المرأة، فلأنها تقع بين الرجل والكون. إنّها حمامة ودمعة وكوكب مضيء، وهي الخطيبة الصامتة. وهي كذلك الكائن المتوحّش الغامض الذي ينبثق من غياهب الغابات السوداء والكون السديمي. المرأة إذن ذات طبيعة مزدوجة: إنّها البنت الصغيرة ذات البراءة اليانعة واللّطافة السمحة، وهي تختلف بذلك عن «قرود الفكر» الّذين يفكرون ويحسبُون. وهي كذلك دُمية يختارها المرء مطابقةً لصورةٍ تعشّش في مخياله، ولكنّها رغم ذلك تبقى دُمية لا روح فيها. فالموت والحياة مرتبطان ارتباطاً وثيقاً بحبّ المرأة: في القصيدة ٤٨ من **الوجود الدمية**، يتحدّث الشاعر عن العشّاق الذين «يصرخُون ويمزّقون طفولتهم» ثم يقول:

يندفع الأيّل غير الظاهر - رحِماً
فاتِنَ الموت - ينام
وِفْقاً للمرأةِ الجُرحِ الطويل
حيثُ المعنى يصبحُ ظلاماً

وإذا أمعنّا النظر في صورة المرأة في

(*) صلاح ستيتية، **الوجود الدمية**، ترجمها وقدم لها أدونيس، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣.

الديوان وجدناها ترتبط بعنصرين: الرجل والطفل. نقرأ:

الرجل كذلك في جمال المرأة
كمثل شيء لذاته كمثل وردة

وتظهر المرأة غالباً في صورة «صبيّة» و«فتاة» و«طفولة نقيّة».

كمثل نجمةٍ تنبض نبضَ فتاةٍ
نهدها الأسودُ طفولة المروج.

وفي مكان آخر:

أيّتها الطفولة أيّتها الحقيقيّة الشاردة في الياسمين
بحثاً عن ليل الجواهر

كذلك يكتب الشاعر في القصيدة ٨٩:

بَريق الثلج يُظلِّل بشَرتها الثلجية
ويغوص اسمها في خشخاش التيه
الحبّ الحبّ توّجها بالزهر
وفي زغب جنسها يموت الموت
ذلك أن حبيبها طِفل السيادة
رغبتـه الجـميلة غـارقـة في ظلام الجذور
بين الحجر المحسوس العذوبة
بين كلّ حجر حول حيِّز العالم

إذا قـرأت هذه القـصـيـدة بكاملهـا فلأنها تقع في الصفحات الأخيرة من الديوان، ولأنّها تعبّر عن الصورة التي تجمع بين المرأة والحبّ و«طفل السيادة» وانعدام العدم بفعل هذا اللّقاء. ولا بدّ من التكلّم هنا عن مبدأ التحوّل عند ستيتية. المرأة والطفولة والشاعر، ثم الكتابة، كلّ ذلك يأتي في حركة تبيّن العالم على مثال الذات، ولا يكون الهدف من ذلك تحقيق مشروع وإنّما تبيان صورة، إنّها صورة الكَشْف عن كُنه العـالم. الهـدف هو الوصـول إلى الكلمـة لا الانتهـاء (الموت). فـفي نهاية الديوان يبـقى الأمل الكبيـر بالمستقبل المضيء:

الحبّ يَحِلّ شـعـره العـتـيق. الكائن يرتجف
نجمةُ مطرٍ تشقّ الأفُق

إذا كان الموت موجوداً في كلّ مكان من شعر ستيتية، فإنّ الكلمة الأخيرة للحبّ والغيث والأفق المنير.

الكلمة، الشعر، الكتابة

يستعير ستيتية من «رينيه شار» في إحدى مقابلاته العبارة التالية: «القصيدة حبّ الرغبة التي بقيت رغبة» ليؤكّد على أن الشعـر هو في الوقت نفسـه إنجـاز شـهـوانيّ وحسّيّ ومـحـافظةٌ على نقـاء اللّغة، وعلى عذريّة الانفعال أمام العالم.

كلّ كلمات الحبّ (الموجود والغائب، الممكن والمستحيل) تتحوّل عند القارئ إلى حبٍّ للكلمات. فقول الشاعر كان عند الإنسـان العـربيّ شكلاً من أشكال الوجود. وهو كذلك عند ستـيتـيه. إنه الوسـيلة الفُضلى لاندراج الإنسـان في كينونته. فالكلمة تصبح في فِعْل الشعر، في قـولهـا إبداعـاً وفي تلقّـيـهـا قـراءةً، تجربةً سامية ومشروع الكائن في بحثه عن الذات وعن العناصر الأولى للوجود. ومـا يُعلّل وجـود القـصـيـدة، في رأي ستيتية، هو أنّ هناك من يقرأها، وأنّ الكلمات العادية التي لُوي عُنقها في فعل الإبداع الشـعـري قـد تلقّـاها من لا يتصـرّف بالكلمـة إلاّ في اسـتعـمـالهـا اليومي. فمقابل وضوح الكلمة المستعملة وبداهتـهـا وتلقـائيتـهـا، يضع الشـاعـر وضـوحـاً آخـر أقسى ربّمـا ولكنّه أشدّ كثافة، فـينسِف المعنى العـاديّ ويكشف ضعـفه ووهنه. وهذا ما يذكّرنا بتعريف رولان بارت للكتـابة الأدبيـة بأنهـا رفض وثورة.

وإذا كنت أتكلّم عن الكثافة، فـلأن الكلمة عند ستـيتية تلتصق بالحدْس، بمعنى أنّه ليس لـهـا مـوضـوع يقع خارجها، أو مرجع تعود إليه. فالشعر مليء كما يقول أدونيس: ليس فيه فراغ أو حيّز بين الكلمة وما تقوله. الكلمة ذائبة في ما تقوله، وما تقول ذائب فيها.

والواقع أنّ للشاعر ستيتية موقفاً مزدوجاً من اللّغة: إنّه يشـعر بجاذبيةٍ نحو الكلام وهو يشعر في الوقت نفسه بخـوف من الكلام المُلْقى جُـزافـاً. إنّه الخوف من الرّطانة، من المعاني المتكرّرة المحـشـوّة، ذلك أنّ المعنى يحـمل خطر فُقدان المعنى وغيابهِ إذا ازدادت الكلمات عدداً.

إنّ سـتـيتـيّة يملك ناصـيـة الكلام الشـعريّ، وهو يملك اللّغة الفرنسـيّة من مـوقع عربيّ. «إنّه يكتب الفرنسـية بلغـة عربية، أي بحدس إسـلامي»، كمـا يقـول أدونيس. إنّ التراكيب التي يبني عليهـا شعره هي تراكيب العربيات (الأرابيسك التي لا أوّل لها ولا آخر) التي تمثّل ذُروة المحاولة البشرية في التمثيل التجريدي لذوبان المخلوق في الخـالق، والفنّان في المُوَحِّد. هذه الوسائل العربيّة الإسلامية تسمح له بدمج الآخر في الذات، والمتعدِّد في الواحـــد، والظاهر في الكامن / الموجــود. كلّ ذلك انطلاقــاً من هاجس أسـاسيّ هو وعي التـجـريد بالبناء التشكيليّ - الجماليّ.

وإذا كنّا نتكلّم عن البنية الجمـالية للشعر عند ستيتيّة، فلا بدّ لنا من أن نذكر أنّ للشعر عنده ظاهرة أساسيّة هي الإصغاء إلى أوضاع الحياة التي تكون فيها الكلمة فعّالة وأساسيّة. وقد رأينا كيف أنّ ثلاثية المرأة والطفل والشـاعر تقع في أساس هذا الإصغاء.

ولكن للشعر عند ستيتية أبعاداً ثلاثة لا يستقيم بدونها هي:

١ - الشـعـر عمل على اللغة: فِـعْلُ كلام، فنّ.

٢ - الشعر إصغاء للوجود ولأوضـاع الحياة، كما قلنا.

٣ - الشـعـر تأسـيس عـلاقـة بين القارئ/المتلقّي والكلمة/الوجود، وذلك بفـعل القـراءة/الكتـابة. وسـأشـرح هذه النقطة الأخيرة.

الشعر علاقة بين القارئ والكلمة، لأنّ القصيدة وُجِدت لِتُقْرأ، ولولا القارئ، لولا وجودُه (المُمْكِن والواقع) لما كانت القصيدة ولما كان الشِّعر. فقراءة الشعر كتابة، إنّها كِتابة أخرى وإبداع مـعـانٍ. وكلّمـا ازدادت احتمالات القراءة ازدادت القصيدة سُموّاً وارتفاعاً. فقراءة شعر ستيتية كتابة الموجود بالحدس التجريديّ. والبحثُ عن القصيدة والمعنى في شـعـره بحثٌ عن الوجـود، عن كينونة الإنسان في أعمق أعماقه. ليس الشعر إسـقاطاً على العالم الموجود، بل هو كشف

للوجود انفتاح على العالم وتمثّل لمكوّناته الأصيلة.

يقول ستيتية في ندوة حول «كلمات الشعر، كلام الأنبياء»:

«في علاقتنا بالكلام نُخاطِر بتوازننا مع العالم. فبقدْر ما يكون هذا الكلام معيشاً، بقدر ما يلتقي في ذاتنا بمكان التجذّر الأساسيّ. وليس هذا المكان مكانَ انغلاق، بل هو مكان انفتاح. الشجرة متجذّرة، وهي تنتصب واقفة، تبسُط أوراقها في وجه العالم والكواكب: إنها حيّة». إنّني اجد انّ هذه العلاقة بين الكلام والتجذّر الأساسيّ للكائن، إنّما تقوم وتتأسّس في اتّجاهين: اتجاه الإبداع (من الشاعر إلى الورقة البيضاء المنعزلة في ضوء المصباح، كما يقول باشلار)، واتجاه القراءة (من القصيدة إلى المتلقّي الذي يضطلع بدور إعادة الكتابة).

وأسوق مثالاً على تعدّد القراءات التي تسمح بها كتابة ستيتية ترجمة عنوان الديوان: L'Être poupée: **الوجود الدمية** – الموجود (الكائن) الدمية، الوجود دُميةً، الوجود دُميةً (كدمية)، إلخ.

كذلك كتابه الذي بعنوان: **L'eau froide gardée** أذكر أنّني قرأت ترجمة له: الماء البارد المحروس. أنا أفضّل: الماء المحفوظ بارداً (فالشاعر يقصد بيروت، التي تستقي اسمها على ما يبدو من الآبار التي كانت تحيط بها وكانت تحفظ الماء بارداً خلال أيام القيظ).

ستيتية لا يكتب ليعطي المعنى بل ليفجّر المعاني في قلب القارئ.

في النهاية، كلمة حول الديوان ككلّ. **الوجود الدمية** قصيدة كبيرة تندرج كلّ القصائد ضمنها. إنّه جملة واحدة، وعلينا ان نقرأه كجملة واحدة، القصيدة فيها جملة والجملة فيها كلمة، والكلمة فيها حرف. لا يأتي المعنى في هذا السياق إلاّ من حوار الكلمة مع جارتها، ومن تناغم القصيدة مع أختها. بذلك يتحقّق «تهامس اللّغة» فيما بينها الذي تكلّم عنه أدونيس. وبذلك يتحقّق أيضاً فعل القراءة/الكتابة الذي تحدّثت عنه، فموقع القارئ يأتي بالذات في وسط بناء هذه العلاقة بين الكلمة ونظام الكلمة، بين القصيدة والديوان.

قبل أن أصل إلى نهاية القول، أذكر قطعة لستيتية بعنوان «الممنوع» يقابل فيها بين المصباح الذي يهدّده اللّيل (وهو شعلة القنديل الذي يضيء الصفحة البيضاء أمام الكاتب) وبين الواقع المحسوس لامرأة. يقول: «سلام المرأة وسلام المصباح يتّحدان... الأوّل والآخر، المرأة واللّغة، المرأة والشعر، كوكبٌ، الكوكب نفسه في كلّ لامعقولية المعنى، فوق دجلة والفرات في جغرافية الهذيان».

في عبارة واحدة جميع ستيتية بين الأبعاد الأساسية لشعره: الكتاب، واللّغة، والمرأة، والمعنى، والكون.

في النهاية، هذه أربعة أبيات من شعر ستيتية تلخّص علاقة الشاعر بوجود القارئ:

ومن يقول الكلمات يكون يومها القوّة
التي تجذب جسد النار. والذي
لا يقول شيئاً سيُزَوَّد بكلمات
آخَر، قالها في سبيل خلاصه.

فجر الصورة

تحيّة إلى صديقي صلاح ستيتيّة

أدونيس

– ١ –

تتقدّم لغتهُ في فجر الصّورة،
طالعةً من ليل المعنى.

– ٢ –

يَنْحني اللّيل عبْرَ كتابته، احتفاءً
بِقراءتها.

– ٣ –

يذوب المعنى في ماء الصّورة:
الشعر فِكرٌ، والفكر شِعر.

– ٤ –

يمدّ لكَ المستقبل يديه، فيما
يَسْتقبلكَ حاضِرُ كلماته.

– ٥ –

للكلماتِ في كتابته سِرٌّ يأخذكَ.
منذُ أن ينجليَ
ويغمركَ ضوؤه، يُسْلِمكَ إلى
سِرٍّ آخر.

– ٦ –

لن تعرفَ كيف تقرأه، إلاّ إذا
كنتَ تعرف الوقوفَ على شفير
الكلام: الكتابَةُ، هي أيضاً، غَوْرٌ
سحيقٌ من الضّوء.

– ٧ –

كتابتُه جَسَدٌ يمشي بقدمي
اللّيل من أجل أن يكونَ أكثر قرباً
إلى الشّمس.

– ٨ –

تَعلَّمْ أن تألفَ الخطَرَ فيما تَتَنَقَّلُ
بين ذُرواتِ كَلامه.

– ٩ –

تَشعرُ، فيما تقرأه، أنّ الزّمنَ
أفراسٌ مِن الكَلِمات.

– ١٠ –

كتابَةٌ كمثل حَقْلٍ من البراعم
تَتفتّح فيما تقرأها. ولها في كلّ
قراءةٍ تفتّحٌ مُخْتَلِف.

– ١١ –

لغةٌ تخلقُ، هي أيضاً، طواطِمها
وتسيِّجها بِأسْلاكٍ من الضّوء.

– ١٢ –

كتابَةٌ يَخْفى العِلْمُ في شِعْرِها،
خَفَاءَ العِطْرِ في الوَرْدة.

– ١٣ –

لغةٌ هي التي تَخلقُ الشّيء:
تُعطيه صُورَتَه، فَنّياً، ومَعْرفِيًا.

– ١٤ –

كتابَةٌ لا تقدّم «غذاءً»: تقدّم
الحافزَ لِلبحث عن الغذاء، – ليست
حصاداً، بل حَقْل.

– ١٥ –

كتابَةٌ لا تسردُ، لا تروي: تُقيم
في أحْضانِ اللّغة، في حَوْضِها
الحميم – رَحِماً داخلَ الرّحِمِ؛
ودَائِماً على أُهْبَةِ الولادة.

سامي سويدان

صروح الماء المشيّدة أنوار ولع محروسة

مدخل

ربما كانت أهم أسئلة الشعر تلك التي طرحت بصدد إبداعيته. فما من شعر خطّ درباً جديدة إلاّ وأثار ردّات فعل تتنازع بين مؤيد متحفظ غالباً وبين منكر شاجب عامة، ذلك أن أي إبداع، وبخاصة الشعري، إشكالي إجمالاً. وإشكاليته تكمن في ما يتمثّل فيه من انحراف عن السائد والمستتب. إنه مثير في هدمه يستفز المهيمن المستبد، ومثير في بنائه يدهش بما يأتيه من طرافة وغرابة.

الإبداع في النهاية حرية تتجسد ووجود يتحقق، كأن الشخص لا يمارس إنسانيته في بعديها الفردي الخاص والجماعي العام مثلما يفعل ذلك في الشعر. لعل جوهر هذه الممارسة تكمن، لا في اصطناع الشعر اللّغةَ للتعبير عن نزعات ورؤى وحالات يندر أن يتيحها سواه أو للتواصل مع فئات أو جماعات قد يصعب على غيره أن يبلغها، وإنما في هذا الجهد المتفرد في الانكباب عليها لابتكار وسائل مبتكرة في القول ورائعة في التأليف؛ هذا الجهد الذي جعل البعض يعتبر الشعر لازماً، غاية في ذاته لا يتعداها إلى أي وظيفة أخرى، خالطاً بين الأولوية والكلّية. على أن الأخذ بأولوية الوظيفة اللّغوية للشعر لا يخفي تلك المساهمة الكبرى التي يؤديها مز حيث توليده المستمر للغة إن على المستوى المعجمي أو التركيبي أو التصويتي أو الدلالي. ربما هنا كانت عظمته وكانت إشكاليته في الوقت نفسه.

الشعر الإبداعي كان على الدوام موضع إعجاب ونزاع، وقد تكون من بين مهام النقد والبحث مواكبة هذا الإبداع، لا بتوضيح موقع الإعجاب فيه والتعجيل بفض النزاع من حوله فحسب، بل أيضاً وانطلاقاً من هذا التوضيح بالذات من أجل تكريسه وبالتالي فتح الطريق لتجاوزه. وإذا صح أن الشعر العظيم هو الذي يثير الأسئلة الأكثر جوهرية، فإن المسائل التي يطرحها شعر صلاح ستيتية على قارئه تجعل منه شعراً إبداعياً راقياً.

ولعل في قراءة بعض من قصائده من الماء البارد المحروس ***L'eau froide gardée*** ما يسهم في التحقق من ذلك ويساعد في التعرف إلى خصوصية الإبداع الشعري لديه.

الانطباع الأول الذي يولده الاطلاع على هذه القصائد أنها لا تعطي ذاتها من القراءة الأولى. وهي إن مكّنت قارئها من نفسها فإنها لا تسلس له القياد أبداً، إذ تبقيه على حذر قلق بقدر ما تبقى أبعاد فيها ومرام قصية على الاحتياز نائية عن اليقين. وذلك ليس لغموض فيها وإنما في ما هو أبعد وأهم من ذلك لالتباس في التعبير لا يمكن تخطيه أو حسم وضعه نهائياً.

يتقدّم هذا الالتباس كأنّه الميزة الخصوصية في إبداعية هذه القصائد، إذ يبدو في أساس العملية الشعرية وضد تكوينها الداخلي العميق. فالعمل الشعري هنا أبعد ما يكون عن الفصاحة والبيان، بل إنّه ضدهما. انه يقوم على الإيماء والاختزال وينهض على الإيحاء المتعدد والإلماع المبهم. إلاّ أن الالتباس، عدا عن كونه أبعد من أن يقتصر على الشعر، ليس بحدّ ذاته خاصية شعرية، بل قد يكون عائقاً في وجه التعرف إلى جمالية الشعر وتلمس خصوصياتها. إنه في النهاية عارض وثانوي إزاء ما هو جوهري وأساسي: تماسك النص في تكافؤ مكونات هو أحدها إلى جانب الإيقاع والتركيب والأسلوب والمعجم. لذلك لا يعدم الآخذون على الشعر الحديث غموضه وجه حق مزدوج: فإما أن يكون هذا الغموض منقطعاً عن العناصر التكوينية للعمل الشعري ويصبح بالتالي دليلاً على تهافت هذا العمل، وإما أن يأتي النظر فيه قاصراً عن بلوغ معطياته الدلاليّة والجماليّة فلا يحوط بقصديته ولا يستوعب دوره وأثره، فيكون بذلك دالاً على تهافت المنهج المستعمل والرؤية المعتمدة.

لكن الالتباس الشعري يضحي سمة جمالية فارقة حين يتّحد بنيوياً ببقية العناصر التكوينية المذكورة. فهو إذّاك لا يستدعي رحلة العبور إلى التصورات الأولى التي أطلقته، إلى ينابيع الرؤية التي صدر عنها، بقدر ما يفترض مغامرة الخوض في تيّارات من التأويل متجاذبة ومتنازعة هي وحدها الطريق الأصح أو الأنسب وإن لم يكن الأقرب للتعرف إلى دلالات القصائد ومن ثم لطرق أبواب شعريتها. لا يعود المطروح فك طلاسم المعنى لبلوغ المراد، بل يصبح المطلوب تملي أوجه الاحتمالات المتعددة لترجيح بعضها على البعض الآخر بناء لمدى تناسبها مع المكونات الأخرى للقصيدة، وبالتالي مساهمتها في التماسك الكلّي والجمالي للنص الشعري.

ضمن هذا المنظور، يتقدّم التعرّف إلى وضعية الالتباس في قصائد ستيتية شرطاً لمعرفة دوره وأثره في بناء العمل الشعري ولجلاء بعض من دلالاته المحتملة.

«من سيخلّص هذا البلد من طرق جنود يتقدّمون تحت انتصار لانتزاع الماء البارد المحروس - واخذه؟»

Salah Stétié: L'eau froide gardée
Paris, Edition Gallimard 1973, p.11.

أوّلاً: في التراكيب اللّغوية

تفاجأ قراءة قصائد ستيتية إن لم تُصدم بتلك التراكيب اللغوية الغريبة حتى الغرائبية. ويعود ذلك إلى جملة من العوامل:

١ - تأتي الغرابة قبل أيّ شيء آخر هنا في كون المحور النظمي، الذي تقوم عليه هذه التراكيب في تكوينها كما في ارتباطاتها، لا يكفّ عن استدعاء المحور الاستبدالي بصورة لازمة وضرورية. فتكوين الجملة والعبارة في القصيدة يقدم نفسه بدءاً ومباشرة خارج المعهود والمتعارف عليه، الأمر الذي يفرض تحويلاً وإعادة توليد لفقه الأساس الذي جاء هذا التكوين انحرافاً عنه.

إن جملاً مثل: «...الإله - خارج.» و: «... ثمة في الخارج
واقفة، أذناها سوداوان، إيزيس.» (ص ٤٩) قد تنحل غرابتها إذا نظر إلى الخطّ الاعتراضي لا بوصفه انقطاعاً في التعبير، بل إشارة للتمهّل في الإيقاع أو لفراغ له قابلية الامتلاء حسب افتراضات القارئ. لكن جملاً مثل: «وانّ بلّوريات: هذا قيل تقريباً من قبل
حشد بركب جماع كبيرة...» (ص ٥١) تبدو جانحة خارج القواعد المعروفة لتجترح صيغاً جديدة تعيد النظر في اللّغة وتراكيبها في الوقت الذي تتطلّب فيه مقاربة ومقاييس جديدة لفهم المرامي الدلالية التي تحتملها.

قد يكون في الإيجاز - وهو حسب

بعضهم حدّ البلاغة – ما يفسّر مثل هذا الحذف التراثي أو الخروج الظاهر في التراكيب ليصبح الإلماعُ الوسيلة المناسبة للاستدعاء والإيحاء. لكنّ التراكيب التعبيرية عند ستيتية تتميّز بسمة أخرى لا تقلّ حيوية عن الأولى الوثيقة الصلة بها.

٢ – السمة الثانية في تراكيب قصائد ستيتية قائمة في علاقات الإسناد التي تجمع في الجمل والعبارات بين متباعدات تستدعي بدورها العودة إلى المتقاربات أو المقبولات في حالات الحقيقة والمجاز لاستكناه المفارقات الأسلوبية التي تحملها التعابير المستحدثة والتراكيب الطريفة.

إن التراكيب التي تفتتح بها بعض القصائد مثل:

«لكن الكواكب العنيفة
أتلفت نسورنا على الطرقات
وعريُنا
تقدّم تحت ضباب من الندوب»
(ص ١٧)

أو:

«هناك ألم على الأخريات وأرامل
أولئك اللواتي يصرخن جانبياً تحت الحديد
الالتماع الطويل ليدهنّ على القليل من الأعمال» (ص ١٨)

أو:

«أخوات الموت الصغيرات
معطّرات بهواء الأوطان
بدون سيقان ينتظرن الروح
وقوفاً، في رُكَبهن الماءُ المختصر» (ص ٢٩)... إلخ.

وغيرها في البدء كما في تضاعيف نص القصيدة تبيّن بقوة بالغ الاختلاف والتبعيد عن تلك التراكيب المتوقّعة في لغة ذات دلالة منطقية عامّة، وتطرح بحدّة مسألة التأليف القائم فيها، الأمر الذي يستدعي التوقف عند الاحتمالات المتنوعة التي تشكّل منها المصادر الأساسية أو الروافد الرئيسة لهذه التراكيب في صيغتها النهائية؛ علّ هذا التوقّف يوضح البعد الفعلي بين المعهود والمبتدَع ويومئ بالتالي إلى الفضاء الدلالي والجمالي القائم فيه و/أو يبرز الخلفية التي تستند عليها آلية إنتاج هذا المبتدع بالذات، فتكون سيرورتها دليلاً في تلك المتاهة المستقرّة في ظاهر التأليف على الكثافة الشعرية الكامنة في أعماقه.

ضمن هذا المنظور تبدو بعض التراكيب الغريبة وكأنها تحيل على أصول انزياحها فيستوي في ترجيح بعض مصادرها منطقُ انتظامها، وينفتح بالتالي باب استساغة وجه العجب فيها.

من هذه المصادر: التضاد أو التناقض الخفيّ الذي يبدو في خلفية التركيب المعلن كما يتبادر إلى الذهن إزاء قول الشاعر:

«النور على الأشجار
يطيل الاسم ويحني هواء الغرف
حيث يسافر في ثبات غضٍّ إلهٌ من رماد»
(ص ٧٣)

فالنفور البادي في الجملة الأخيرة بشكل خاص يعتدل في مرآة تعكس المتناقضات مع عناصره، وهي متناقضات تتآلف في التركيب المعتمد في هذه الجملة، إذ يمكن القول بدل «يسافر في ثبات غضّ إله من رماد» «يقيم في حركة بالية شيطان من نار». إنما في الحالين قد يتّسق القول في البناء الكلّي للعبارة حيث يلحق الثبات والسفر، كما الغضاضة والرماد بالأشجار فيرى في الظاهر الراهن القائم الكامن فيحلان معاً في النظرة الجامعة لهما، وينحلان في الصورة الواحدة التي تستحضرهما.

إلاّ أنّ التناقض التكويني لا يأتي إجمالاً على هذا المستوى من الشمولية؛ فهو غالباً ما يقوم في جزء من التعبير ليدخل الاختلال إلى صلب التركيب المعلن كما هو الحال في قوله:

«أخوات الموت الصغيرات...»

(ص ٢٩) حيث يدخل الموت في توتّر مع الأخوات الصغيرات، وغياب سيقانهنّ مع انتظارهن الروحَ وقوفاً، فتكون العودة إلى الأصل النقيض لأحد الطرفين حسب الترجيح مناسباً لاستواء التعبير بمجمله واستيعاب الفارق الدلالي في لعبته الجمالية، ليكون في التناقض المضمر نقضٌ لكل معهود ومتوقّع لما فيه من إشادة لجديد ومبتدع ومدهش.

بيد أن مثل هذه الإحالات محدود، ويبقى الأخذ بتأويل يرتكز على منطقها التناقضي محدود الفعالية. وقد لا يكون بعيداً عنه من حيث الأهمية الأخذُ بأصل عربي تشي به بعض التراكيب التي تقدّم الفعل على الفاعل أو تعتمد الجملة الاسمية أو تكثر من أحرف العطف كما هو بيّن في قوله:

«إذّاك تأتي المرأة مع نجوم هنا وفخذين
ونعنع حقيقي
وخطوط للريح تغفيه بطيّات في بياضاتها الجميلة»... (ص ١٦)

أو في قوله:

«معيشاً بدون أحد – هذا القلب
قواع ظاهر من الرمل بدون أثر
– أحياناً يسقط عليه
غصن ثقيل الورق»] (ص ٥٩)

كأنه إمعاناً في التجديد والابتداع يكاد يخرج من اللّغة الواحدة إلى تعدّد لغوي وحده في التزاوج الذي يقيمه يبلغ ذلك المزيج الجمالي العجيب. هذا التزاوج يتراءى في خلفية بعض التعابير والصور المجازية. فلا يمكن أن يقرأ مثلاً:

«يداها القويتان ممدودتان من أصابع قفراء» (ص ١٤)

دون استدعاء التعبير المجازي الشائع «يداها خضراوان» في ارتباط بالخصب والنماء، بل دون استدعاء تعبير «نفسها خضراء»، في ارتباط بالشهوة والشبق. ولا تمرّ صورة السماء المغلقة كمصباح:

«إنها السماء الأخرى المغلقة كمصباح
غير قابل للتلف مع في زجاجه
الثبات المستقيم لشعلة
موصدة مع ذاتها كفكرة الله»
(ص ١٢)

دون استحضار الآية القرآنية (٣٥) في سورة النور: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لاَ شَرْقِيَّةٍ وَلاَ غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾.

على أن هذا التزاوج لا ينفرد بوضعيته في القصيدة بل ينخرط انخراطاً كاملاً في سياقها الكلّي. وإذ يقوم هذا السياق غالباً على صورة مجازية يطلقها المَطْلَعُ فإنّ بناء القصيدة بأكمله يخضع لها دون أن يأتي مع ذلك بسيطاً، أو محدّد التخوم بين عناصره. يتقدّم التركيب في مثل هذه الحالة مركباً، وأحياناً معقّداً، تتداخل فيه مواقع مكوّناته إلى حدّ الاختلاط والمزج وحلول طرف مكان آخر. هكذا يتّجه المشبه في القصيدة المهداة إلى Yves de Bayser (ص ٢٧) إلى لعب دور المشبّه به انطلاقاً

من التوازي والتماثل في وضعيهما. كما يصبح التعبير المجازي الذي يحتويه المقطع الأوّل من قصيدة أخرى (ص ٤٢) مادة تعتمد في التشبيه الوارد في المقطع الأخير مشبّهاً به لمشبّه يرسم المقطع الأوسط صورته.

وعليه تتقدّم القصيدة في جملة من التداخلات والتحوّلات المترابطة والمتنامية تتجاوز من خلالها الأبعاد المحدودة لمعطياتها الأولى مفضية بذلك إلى أمداء لا تحدّ إلا بمدى ما يذهب نظر القارئ فيها دون أن تكفّ مع ذلك عن جذبه وإغوائه.

في المقابل تتقدّم تراكيب التعبير في بعض القصائد وكأنّ التداعي المعجميّ فيها هو الذي يكوّنها، فتبرز مفرداتها المتقاربة والمتجانسة في أساس التأليف الخاص بها. على هذا النحو يظهر الوضع في القصيدة المهداة إلى Yves de Bayser (ص ٢٧) حيث يطلق التشبيه في مطلعها *"Blessé comme le cerf"* [«جريحاً كالأيّل»] مجموعةً من المفردات مثل الصيد والماء والدم والصيّاد والكلاب والشجر والترقّب والرغبة والغابة والانفكاك والأسر... وإذا كانت الحكاية الخاصة بالأيّل هي التي تشكّل إطارها وتعطيها تبريرها وتحكم أوضاعها هنا، فإن تمثيلاً آخر خاصاً بوضع الشهوة والغرام (في القصيدة ص ٢٣) يستثير في غياب حكاية شاملة للقصيدة كما هي الحال مع الأيّل الجريح، جملةً من المفردات بدءاً من الحمى (أو النار) والمطاردة وضياع الجسد واستعادته بتنفّسه وإعادة ضياعه وخلط الوجهين والأعضاء الأربعة والذكر المختون... كما تستثير السيقانُ الركضَ والتعب حتى الموت والتحرّر من الموت (ص ٢٨).

إلاّ أن التدقيق في التراكيب المستعملة يكشف عن أن العامل الأبرز في تكوينها هو العنصر التّصويتيّ. وليس لنا إلاّ أن ننظر في المقطع الأوّل من القصيدة التي جئنا على ذكرها (ص ٢٨) لكي يبرز لدينا واضحاً الدورُ المحوري الذي يلعبه التصويت في تكوينه من خلال تكرار المقطع الصوتي *au* ست مرات في ثلاثة أسطر/أبيات:

"L'homme aux trois jambes, accomplies dans l'amour
A tant couru que sa fatigue est grande
Il demande la mort et il demande
D'être libre de la liberté des morts"
(p.28)

وكذلك في اعتماد ثلاث كلمات تتكرّر جميعها تقريباً في سطرين/بيتين متعاقبين هما البيتان الأخيران المثبتان أعلاه (من القصيدة ص ٢٨).

كذلك هو الوضع في القصيدة المذكورة أيضاً أعلاه (ص ٢٣) حيث يؤدّي حرف الراء دوراً محورياً في المقطع الثاني:

"Nous l'avons traquée jusqu'à la perte
Du corps, repris par sa respiration
Et reperdu dans les nœuds perdus du nombre" (p. 23)

للتاكيد على أن التصويت في قصائد ستيتية عاملٌ محوري في تأليفها من ناحية، ويأتي متّفقاً مع الدلالة الخاصة بها من ناحية ثانية. علاوة على أنّ التصويت هو الذي يشيد الدلالة في هذه القصائد اكثر ممّا يأتي متجاوباً معها في وجودها السابق عليه(...) بل إن الإيقاع التصويتي يستدرج القارئ أحياناً إلى فضاء موسيقيّ فيستهويه حتى يغفل عن دلالاته فإذا انتبه كان عليه التروّي للتأمّل في تناغم متباعداتها وانسجام مفارقاتها ليستقيم لديه معقول القول متلائماً مع ما فتنه من سحر صوت وتوقيع كلام.

هكذا يؤخذ القارئ بوقع المقاطع الصوتية لتتابع *aux doigts étroits et sans quels murmures d'eau* بين *froids* و*sous les murmurs de quelle* في البيتين الأوّلين من القصيدة الأولى في المجموعة الثالثة (ص ٣٥) وتسلّمه كاف *Caverne* و*Cœur* الذي يتكرّر في البيتين اللاحقين إلى انغماس في إيقاع الـeau الذي أعلن المطلع همسه وجرسه والذي يتسلّل من المقطع الأوّل عبر *L'homme* و*son propre* إلى المقطع الثاني من *Cristaux* و*beaux chariots* و*eau d'eau* ممهّداً للمقطع الثالث عبر *comme le corps* فتنهض في هذا المقطع الأخير *robe* و*désordre* و*emporte* وإثرها *homme* إلى جانب *front* و*monde* و*songe* لتتجاوب في صيغها الثلاث مع همسات المقطع الأوّل ولتتحوّل القصيدة بأكملها إلى تنويع موسيقي من ثلاث حركات مفتاحه الـEau - وكون الأمر كذلك ليس اعتباطياً كما سنرى - كأن القصيدة ليست إلاّ الصورة الكلامية لانسياب مائي يصوغها إيقاعه وهي تأليف إيقاعي في الوقت نفسه لذلك الانسياب الذي تستحضره.

كما يمكن القارئ أن يُسحر ضمن هذا الإيقاع التصويتي التكويني بوقع لبعض أواخر الكلم يوهم بقافية لا تومض حتى تغيب في قصائد تبدو في مجملها مجافية ومنكرة لها مستبعدة إيّاها حتى في أكثر الحالات توقّعاً، في واحد من أوجه المفارقات العديدة التي تقوم عليها شعرية هذه القصائد. ليس ما يرد في نهاية بعض الأبيات مقصوداً لذاته، إنما هو اندراج في السياق الإيقاعي الداخلي وبالتالي إلماع إلى إدراجه في سياق دلالي منسجم ومعطيات الإيقاع.

هكذا يتراءى لي المقطع الأوّل في قصيدة ص ٢٨ وكأنه في إقامة قافية بين البيتين الثاني والثالث يلفت نظر القارئ إلى العلاقة بين كلمتي الختام في الأوّل والرابع ليؤكد على تلك الموازاة بين الحب والموت:

"L'homme aux trois jambes accomplies dans l'amour
A tant couru que sa fatigue est grande
Il demande la mort et il demande
D'être libre de la liberté des morts" (p.28)

وأن ما قد يتّخذ قافيتين تتردّدان في المقاطع الثلاثة للقصيدة ص ٢٧ (*figures* و*prirent*) في المقطع الأوّل، *sûrs* و*poursuivirent* في الثاني، *désir* و*capture* في الثالث) يحيل على تلاحم المقاطع وازدواجية الدلالة أو تداخل مركبي الصورة المجازية في وحدة التعبير. وقد يكون الأمر ذاته مطروحاً في القصيدة ص ٧٢ على أن القافية لا تحضر هنا إلاّ مجازاً وإيهاماً إذ تذكّر *lampe* في نهاية البيت السادس بـ*jambe* التي تتكرّر في نهاية الأبيات الثاني والرابع والثامن.

أما في القصيدة ص ٧٣ فإن ما يتقدّم كقافية في المقطع الأوّل لا يلبث أن ينحسر في المقطع الثاني حتى يغيب نهائيّاً في المقطع الثالث في إشارة إيقاعية غير منقطعة الصلة بما يبدو مضياً في الاطلاع والمعرفة والكشف عن سرّ تكويني إيقاعي ودلالي في القصيدة والشعر (كما سنرى).

على هذا النحو لا يمضي التصويت على إيقاع متوقّع، بل إنه ناهض بذاته يبني إيقاعه المتخلّص مما يمتّ إلى المألوف بصلة ليبلغ بفرادة التأليف خصوصيةَ التعبير وشعرية القول.

لا يعني ذلك أن مسألة الالتباس قد حلّت، فهناك العديد من التراكيب التي تعصى دلالاتها على أيّ حسم. فهي، عدا عن كونها

تجمع متباعدات بل متنائيات، متعارضات بل متناقضات بصور طريفة، تبقي أحياناً الدلالة معلّقة حين تعمد إلى مساواة الصفة بالموصوف دون أي تحديد يميّز بينهما. فمن اجتماع المتباعدات قوله:

«أيها الراس يا

المحروس بصورة سيئة - انصتْ إلى

عمل

العشب

ومع ذلك:

الشجرة الأسيرةُ لمعادلةٍ، تصرخ» (ص ٥١ - راجع أيضاً ص ٧٥ و٧٨)

ومن التباس الصفة والموصوف قوله إن الفتاة «تفتح عشّ نهديها للملوّث الصرف» (الطاهر الدنس؟) (ص ٧١) حيث يضاف إلى تعدّد المعاني المعجمية لكل من "pur" و"impur" احتمال أن يكون كلٌ منهما اسماً موصوفاً أو صفة بصورة متساوية تقريباً.

بناء لذلك تتقدّم القصائد وكأنّها خضعت في تراكيبها لمعالجات متعددة حتى خلصت إلى وضعها النهائي في تراكيب مصفاة تتناغم وتندمج في هياكل كلية جامعة تكوّنها وتعيد هي تكوينها في تفاعل حيوي خلاّق. وعليه لا تعود الغرابة في القصائد موضع استنكار أو استهجان، بل تصبح موضع ترقّب واستقصاء، تطلّعاً لمعرفة وضعية ذلك الكون الذي تبنيه أو لافتراضها أو حدسها انطلاقاً من تراكيب هذه القصائد وأبنيتها وشكل حضورها واجتماعها في الوحدة الكلية التي تنتظم وتتفاعل ضمنها في هذا العمل.

٣ - يضاف إلى هذا الانزياح المزدوج في تكوين الجمل وعلاقات الإسناد فيها استعمال نزوي (فنتازي) لعلامات الوقف (النقاط والفواصل...) فهي تغيب تماماً عن بعض القصائد (راجع الصفحات ١٨ و٢٦ و٤٠ و٤١ و٤٢ و٥٧ و٦٠ و٦٥) أو تأتي بصورة غير متوقعة أو مفهومة كأنها نزحت عن أماكنها المفترضة وتتطلّب توزيعاً مختلفاً يتلاءم مع معطيات التركيب وترجيحات المعنى. إنها مثيرة في حضورها كما في الغياب، تلحّ في الحالين على وجود يترك للقارئ أمر تدبّره وتدبّر دلالات النص من خلاله.

في هذا الإطار تفرض نفسها حالاتٌ كتلك التي يبدأ الكلام فيها بعد النقطة المثبتة بحرف صغير (راجع ص ٦٢: البيت ٤ وص ٦٣: البيت الأخير...) وهو ما يجدر وضعه إزاء كلام آخر يبدأ بحرف كبير دون أن تسبقه نقطة أو يكون بداية الكلام (راجع ص ٢٦: البيت ٥ وص ٣٧: البيت ١٠...) وهو ما يجدر النظر إليه وكأنّه محاولة لتحطيم الحواجز بين الفصل والوصل وجعلهما يتداخلان حتى يقيم كلّ منهما في بنية الآخر. وهذا ما يدفع القارئ للحيرة والتلبّث والتفكّر وعدم التهاون والانزلاق في الصيغ الجاهزة، مع ما ينتج عن ذلك من إعادة نظر في التراكيب الواردة بناء لذلك.

هناك حالات أخرى لافتة كتلك التي توضع النقطتان فيها في أوّل السطر (ص ٢٤: البيت الأخير، ص ٦٢: البيت ٧، ص ٧٥: البيت ٦، ص ٧٧: البيت ٧) وهو ما ينبغي وضعه إزاء حالات أخرى تأتي فيها النقطتان في آخر الصدر أو وسطه فتوهمان بأنهما للتفسير؛ على أن المفسِّر لا يقلّ إبهاماً عن المفسَّر (نجد ذلك ص ١٧: البيت ٥، ص ٣٦: البيت ١١، ص ٤٩: البيت ٢، ص ٥١: البيت ٤، ص ٥٢: البيت ٢ و٣، ص ٥٣: البيت ٢، ص ٥٩: البيت ٦) كأن النقطتين تجيئان هنا لا لتعلنا إيضاحاً واطمئناناً وإنما غموضاً ومفاجأة... أمّا الخطّ الأفقي الاعتراضي (-) فغالباً ما يأتي منفرداً؛ وإذا كان مقبولاً أن يأتي، باستثناء البيت الأوّل، في مطلع البيت في حالة الاستفهام (ص ١١: البيت ٧، ص ١٦: البيت ٩) فإن مجيئه في البيت الأخير يبدو نوعاً من الإغراق في التجاوز والتخطّي لما كان قد تمّ حتى حينه (البيت الأخير في كل من الصفحات ١١ و١٥ و١٩ و٢٣ و٤٣..) ويترك القصيدة مشرّعة على أفق جديد. كأنّه صوت آخر يكمل قولاً فيضيف بعداً جديداً، يفتح مدى مختلفاً عن ذلك المعلن حتى حينه. على أنّ حضوره في بداية البيت خارج الاستفهام قد يكون للتفسير والتوضيح على غرار ما لحظناه بالنسبة للنقطتين (ص ١٢: السطر ٥، ص ٥٠: السطر ٤، ص ٥١: السطر ٦، ص ٦١: السطر ٦، ص ٦٤: السطر ٨) أو انزلاقاً من نهاية البيت حيث يعين نهاية الجملة الاعتراضية السابقة إلى المطلع الذي هو فيه (ص ٥٩: البيت ٣) من غير أن يحول ذلك دون ورود حالات لا يبدو فيها هذا الخطّ إلاّ توقيفاً لانسياب الكلام، كأنّه تعديل لإيقاعه وتحويل له إلى إيقاع أكثر إبرازاً للمفارقة القائمة في الصورة. فيلحظ في هذه الحالة الأخيرة خرق للاستعمال الشائع مزدوج، إذ لا يعتمد الخطّ الاعتراضي للابتداء من ناحية وهو لا يأتي بعد نقطة من ناحية ثانية.

قد لا تخرج حالات هذا الخطّ داخل الأبيات عن أوضاعه المذكورة في مطلع البيت (راجع الصفحات التالية: ٤٧: البيت ٩، ٤٩: البيت ٥ و١٢، ٥١: ١١، ٥٢: ٩، ٥٣ : ٤...). كأن الخطّ الاعتراضي إشارة إلى طبقة مختلفة من الصوت، إلى مستوى مغاير من القول، يوقف سياق ما قبله ليطلق سياقاً جديداً في مجال يتكامل مع سابقه.. كأن هذا الخطّ فصل ووصل معاً، عقدة ينجدل عندها خطّان متمايزان ومتكاملان معاً.

لا يبعد كثيراً عن هذه الترجيحات وضع الخطّ المائل/ الذي قد يعرف استعمالات مألوفة عندما تتّفق مع المغزى المفترض من إيراد هذا الخطّ، وهو مغزى يقوم على التقابل بين القبل والبعد، ولتنشأ على هذا الأساس عملية استدراك يتمّ فيها تحوّل من معنى إلى آخر، من فضاء دلاليّ إلى آخر، بحيث يبدو الأخير تتمّة واستكمالاً للأوّل؛ فلا يمثّل الخطّ المائل هنا دليل تناقض أو تعارض بقدر ما يشير إلى تعدّد الأوجه أو الحالات كما في:

«...النهار. سيمضي

الثدي / حارقاً.» (ص ٧٩)

أو:

«تحت سكين الهواء / مصباح عميق

ونقي

يوقف،...» (ص ٨٤)

قد لا يخرج عن هذا الاستعمال استعادة الخط المائل دون فاصل كلامي يتعدّى الكلمة الواحدة، كأن الاستدراك المتعاقب في هذه الحالة ينم عن اضطراب داخلي وبحث دلالي واستقصاء لدقّة كما في:

«يتعب روضة من حدائد/

مخونة / قريباً منقذة من قبل الطائر الأخ» (ص ٧٣)

في جميع الأحوال لا يقيم الخطّ المائل هنا انقطاعاً بين الطرفين اللذين يفصل بينهما بقدر ما يقيم تواصلاً إلى حدّ يبدو فيه رابطاً بين هذين الطرفين. إلاّ أنّه يعرف حالات أخرى يتقدّم فيها الطرف الثاني مفارقاً إلى حدّ بعيد للأوّل بحيث تنحلّ عرى الخطّ المائل

كرابط دون أن يتحوّل مع ذلك إلى فاصل بين المتقابلين المحيطين به، كما هي الحال في قوله:

«... أجراف الغراب
ساقطة
بيضاء / في القفزة» (ص ٦٢)

أو في قوله:

«وضع السلاح أخيراً جانباً / القلب بلا اسم» (ص ٦٤)

إلاّ أن الخطّ المائل يعرف استعمالات مبتدعة تحيّر القارئ إذ تطرح عليه تحدّيات تتعلّق بتأويل وضعياتها. كذلك هو الأمر في قوله:

«آه أيّ ركبة على هذا القلب
في العنف المنتشر المهذّب من ريش
الكلّ، مع القلب/» (ص ٥٨)

حيث يختم الخطّ المائل نهاية القصيدة مقابلاً ما قبله من كلام مع ما بعده من فراغ أو من كلام آخر لم يعلن أو ترك للقارئ أمر يصوغه، أو من امتلاء يتمثّل في القصائد اللاحقة(...)

قد يكمن في عملية الفصل والوصل - والتمكّن منهما حدّ البلاغة برأي بعضهم - أساسُ العملية الشعرية برمّتها في هذه القصائد، وقد يكون في تتبّع الدلالات التعبيرية لهذه الأخيرة بعض ما يوضح ذلك ويتناسب مع ما جرى التعرّض له من مسائل.

ثانياً: في الدلالات التعبيرية

ليس بمقدور المقول الشعري المتمثّل في قصائد ستيتية أن ينثال دون نسق، أن يتشكّل دون فضاء، الأمر الذي يفرض البحث عن حدوده وهو يزيح العلاقات ويحرف الدلالات ويعبث بالصيغ المتعارف عليها، في محاولة للتعرّف على ما تبنيه من مبتدع وطريف.

من أجل ذلك نمضي إلى النصّ، إلى القصيدة الأولى نسائلها عن سرّ تأليفها دلالياً وبالتالي عن المسيرة النصّية الشعرية التي تطلقها على امتداد الصفحات اللاحقة. ذلك إن هذا النصّ الأوّل هنا لا يؤدّي دور المطلع البنيويّ المعروف في الأعمال الأدبية، حيث تعلن فيه بُنية النصّ العامّة، وحسب، وإنّما يقوم أيضاً بخطواته الأولى بتعيين الاتجاه الذي ستندرج فيه بقيّة النصوص اللاحقة.

«أحيي شباب الضوء
على هذا البلد العظيم العفّة
لأن نساءَهُ مغلقات
لهن أجنحة متصالبة على الصدر
لحماية قلب للرجال متّقد
ختنه الحُبّ ذو الرموش المسدلة
- من سيخلص هذا البلد من طرق
جنود يتقدّمون تحت انتصار
لانتزاع الماء البارد المحروس - وأخذه؟»
(ص ١١)

جملة من التماثلات والتعارضات تشي ببنية وتُلمِعُ إلى اتجاه. فشباب الضوء يتوازى ويتماثل مع قلب الرجال المتّقد، كما يتوازى ويتماثل انغلاق النساء مع الماء البارد المحروس؛ وتأتي الإشارة للعفّة من ناحية والختن من ناحية ثانية لتشير إلى الأبعاد الجنسية للعلاقة بين الطرفين، وهي علاقة مجدبة مادامت النساء يبقين مغلقات والرجال تحت سطوة الحبّ العفيف، لكنّها علاقة خطرة لأنّها تعرض هؤلاء النسوة لغزو خارجي لانتزاع ما يحرصن على صونه. وتتّخذ العلاقة بعداً وطنياً وقومياً، وتتماهى أوضاع النساء بأوضاع البلاد، ويتحوّل الحرمان الجنسي الواقع إلى حرمان كامل. هكذا يبدو السؤال بحثاً عن خلاص من هذا الخطر الداهم. إذ إنّ تقدّم الجنود المنتصرين يحمل في طيّاته مشروع الاغتصاب والسبي؛ واللجوء إلى الشباب دعوة لهم لإنجاز مشروع بديل يتضمّن فتحاً لما هو مغلق وتشريعاً لما هو محروس تلبية لرغبة متقدة وإطلاقاً لما هو محتجز، وإحلالاً بالتالي للإخصاب محل الجدب وللإشباع محل الحرمان وللتطوّر محل التحجّر. كأنّ هناك دعوة للتخلّص من تلك العفّة السطحية المشوّهة: فتنفتح النساء ويشرعن صدورهن ليسقين قلوب الرجال المتقدة، يروينها فتنجو البلاد من خطر اقتحامات واغتصابات وسبي.

تنتفي مبررات الغزو أو على الأقلّ تنتفي شروطه بقدر ما يتلافى من خلال هذه التحوّلات الإيجابية الضعفَ والانهزام وما يستتبعهما من نزاعات وانتزاعات، وتتكرّس معطيات الحرية والتقدّم والسلام في الانفتاح والمتعة والغرام. هكذا يتحدّد خلاص البلاد من خلال إعادة نظر في الحبّ والعلاقات بين الرجل والمرأة أساساً، من خلال حضّ على كسر نمط سائد مجدب ومبدِّد فيما هو يقدّم نفسه حماية ومحافظة. التمنّع هنا كما الحراسة موت أو قتل، هدر أو سلب، والانغلاق ظلمة وأسر. في ذلك إدانة للفكر التقليدي المحافظ في مواقعه الأكثر حساسية وخطورة. لذلك يأتي التهليل للضوء الفتي رهاناً على الانفتاح والانطلاق. إنّه رهان على الذكورة الشابة تخرج الماء الأنثوي من سجنه وتلفه إلى بهاء انسيابه وفعاليته. فتتحدّد معالم الخلاص على هذا النحو بكونها انحيازاً عميقاً لبعد الحرية كبعد وجودي حاسم على جميع المستويات داخلياً (بين المرأة والرجل) وخارجياً (بين بلد وآخر).

لكن هذا الرهان لا يأتي صريحاً أو مباشراً، إذ تنفصل التحيّة الموجّهة لشباب الضوء (في المقطع الأوّل) عن السؤال الطارح للخطر المحدق (في المقطع الثالث). ويأتي هذا السؤال ليختم القصيدة مبقياً إيّاها معلّقة بانتظار الإجابة. هذه الإجابة المضمرة في نصّ القصيدة ستجد في النصوص اللاحقة تفصيلها وبيانها، فتأتي القصائد التالية متلاحمة في تعبيرها عن هذه العلاقة المتميّزة بين الضوء والماء. على أن الأوّل ليس إلاّ أحد أشكال عنصر النار، والأخير عنصر يتّخذ أشكالاً سائلة متعدّدة، بحيث يفترض التعرّف إلى أوضاعهما تقصياً للأشكال المتعدّدة التي يتّخذها العنصران الأساسيان المذكوران.

ليس لنا إلاّ أن نتابع قراءة بقيّة قصائد المجموعة الأولى لنتحقّق من الدور المحوري الذي يؤدّيه هذان العنصران في تكوين دلالاتها العميقة. فالقصيدة الثانية تبدأ بنداء يمزج بين النهر (المائي) والضوء (الناري) جاعلاً السماء - وهي مذكرة بالفرنسية - فوق هذا النهر - وهو مؤنّث بالفرنسية - كمصباح في زجاجه الثبات المستقيم لشعلة، خالصاً إلى تسميته حبّاً يدعوه إلى توحيد الصورة والجسد (ص ١٢). وتبدأ الثالثة بمخاطبة الشمس (النارية) والطلب منها - وهي بالفرنسية مذكر - ألاّ تعرّي حيواناً - هو بالفرنسية مؤنّث - محجباً ولا نهداً - وهو بالفرنسية مؤنث - في عنق رابية (ص ١٣). في الرابعة أنثى بلا جسد تذكر في ارتباطها بسلطة التفاح وعرضها في الشمس - المذكرة - أشياء افعوانية بحواء الأسطورية

(ص ١٤). في الخامسة صبية ستجعلها أصابع النار - المذكرة بالفرنسية - غداً حامية (ص ١٥). في السادسة يرتبط حضور القمر بكبر مفرط للبحر، ومجيء المرأة بالنجوم (ص ١٦). في السابعة ترتبط الكواكب العنيفة بعري يتقدّم تحت ضباب من الندوب (ص ١٧). في الثامنة تتباطأ النار عند التمثال النصفي المرهف لفتاة كبرت (ص ١٨). في التاسعة تلك التي بلا جسد تعطي ثديها للأشجار والحيوانات، في حين تضمر النار وراء انتظارها المعلن لبداية الرماد تقطع الثمرة حتى البحر (ص ١٩).

على هذا النحو تتشكّل هذه القصائد كأنها تتبّع الضوء لمسرى الماء من النهر حتى البحر، فإذا بلغ الماء مصبّه انكفأ الضوء نحو الرماد. في هذه السيرة يتراءى العمل الشعري وكأنّ النور يبني فيه قصوراً من الماء، يشيد صروحاً سائلة في فضاءات ضبابية تتمثّل فيها عوالم الرغبة الأكثر عمقاً والولع الأشد جنوحاً. لذلك يفترض تملي هذه المغامرة النورانية في تجاربها المائية بلوغ معرفة المقوّمات التي تنهض بها وتتيح لها تماسكها واستمرارها. إن المضيّ في هذا الاتجاه يدفع إلى الاهتمام بمنطلق المغامرة ومآلها كعلامة فارقة فيها. فإذا كانت مسيرة الماء تتّجه من وضعه المحروس (ص ١١) نحو مصبّه المفتوح - البحر (ص ١٩) فإن ذلك يتّفق مع تحوّل من النساء المرتجات الصدور (ص ١١) إلى تلك المرأة التي تهب ثديها للشجر والحيوان (ص ١٩). تكون سيرورة النصّ بذلك عبر النهر والمرأة سيرورة إطلاق وتحرير بما هي سيرورة بحث عن إرواء رغبة وإشباع شغف. يكون الثدي المبذول في القصيدة الأخيرة هو مناط القول الذي لم يكن حتى حينه في القصائد السابقة عليها إلا لوباً تائقاً إليه وحوماً متحرّقاً باتجاهه.

لكن أيّ ثدي هو هذا؟ ثدي أيّ امرأة أو أيّ أنثى؟

إنه ثدي تلك التي بلا جسد، تلك التي سبق ذكرها في قصيدة سابقة (ص ١٤) وترجّح - كما ذكر أعلاه - كونها حوّاء، المرأة الأولى والأهمّ من ذلك: الأمّ الأولى. لذلك يتّخذ ذكرها هنا صيغة الصلاة والمناجاة الدينية:

«تعبّد لتلك
من لا جسد مدوّمة
اليدان شاحبتان وواثقتان» (ص ١٩)

ويأتي منحها ثديها لعناصر الطبيعة المتوحشة تأكيداً لهذه الصفة الأولية في الوجود وإقامة لذلك التعارض بين الطبيعي الأصيل في سلوكها والاجتماعي المصطنع في موقف النساء المقفلات (ص ١١). إنه تعارض يمضي إلى حدوده القصوى، إذ يبدو الحرمان هناك مع النساء المقفلات حاداً مع القلب المتّقد للرجال، إزاء الإشباع القائم هنا بشكل فائض، فهو يتّجه عبر الثدي إلى عناصر تتعدّى الرجال والبشر وليست بالضرورة محتاجة إليه، فيتدفق على الشجر والحيوان. إنّ الإرواء هنا يتجاوز الأبناء - والعشّاق؟ - إلى كل ما هو حيّ ليقيم سلاماً بين هذه العناصر المختلفة هنا، في حين يدفع الحرمان أبناء البشر إلى النزاع والحرب هناك. حواء هنا أمّ مثالية ومقدّسة يجدر اتخاذها نموذجاً من قبل نساء اليوم المغلقات لتستقيم أوضاع شوّهها تاريخ طويل من الكبت والقمع وإرث راسخ من المحافظة والتقليد.

ضمن هذه الرؤية يجدر فهم عنوان الكتاب الذي يستعيد تعبيراً وارداً في القصيدة الأولى، كأنه يؤكّد بذلك طلبه لذلك المرغوب والممنوع في آن: حليب الأم الذي يشتهيه ويحرم منه. لعلّ اختتام القصيدة الأخيرة بـ«البحر» يأتي ليذكّر تصويتياً بمدلول آخر: «الأمّ» يستحضره دون أن يعلنه كشكل من أشكال الإلماع والتمويه في آن. إلاّ أن اندراج التعبير في هذه الرؤية يحول دون اعتبار القصائد المتناولة مستقلة، وربّما لهذا السبب جرى ضمّها في مجموعة واحدة، كأنّ هذه المجموعة قصيدة واحدة ليست النصوص المفردة فيها إلاّ مقاطع - مراحل في سيرورتها النظمية. وإذ افتقدت إلى عنوان مثلها مثل بقية المجموعات الخمس اللاحقة، فلأن مدار التعبير فيها - هذه الرغبة المحمومة والمحرّمة بثدي الأمّ - يصعب القبول بها والتصريح عنها فتبقى تسميتها مغفلة وإن كان حضورها راسخاً.

إن تعقّب مواقع التعبير المختلفة الخاصة بهذه الرغبة تسمح بالتأكّد من صحّة الافتراضات المقدّمة بشأنها، كما قد تتيح استكمال المعطيات المتعلّقة بها نحو مزيد من بلورة لما تحفل به من دلالات. في هذا المسعى ينهض الثديّ علامة فارقة في طرق التعبير المتوارية والملتبسة، فنجده مزدوجاً لدى صاحبة «العينين الصافيتين حتى البحيرة» التي تتنكّر في شعلة حادّة، تلك الماهرة «في التماع مع الثدي المزدوج/ الذي يجعلها حارّة في منطقة السيّارات» (ص ٣٦) حيث يتّفق الازدواج مع ثنائية الظاهر الناري والباطن المائي، لتشير الحرارة الخارجية إلى البرودة الداخلية تأكيداً للطبيعة الحليبية لذلك الماء البارد المحروس المذكور آنفاً. وإذ يبرز الثديان

«ذاهبين إلى العالم وعذبين في كونهما دون أمّ
مع علم سلام قبل الحرب
ودغل الله، ألواح متقدة» (ص ٣٥)

فإنّهما يذكّران بثدي حواء المعطاء المنفتح على العالم يقيم، بإروائه، السلام فيه قبل أن يعرف النزاع والحرب مع القمع المتمثّل بالدين وشرائعه، ويحيلان بالتالي على طلب الحرية...

لا يبعد عن هذه الدلالات ذكر البرودة مع وهب الثديين «لأشكال الأحصنة...» من قبل تلك البيضاء (ص ٤٩). ولئن بدا قوله:

«.... المتزوجة
بين ثدييها التماع العنزة.» (ص ٥٠)

محيّراً، فإن قراءته على ضوء ما سبق توضح غرابته. فالتماع العنزة يحيل على فرجها المشرّع والمفتوح إطلاقاً وخلقاً في ما يشبه الدعوة المفتوحة والمستمرّة للنكاح، بحيث يصبح بين ثديي المرأة المتزوّجة انفتاحاً آخر يقيم تناقضاً مع الشرائع والقوانين السائدة في الوقت الذي يحضّ على تناول هذين الثديين والنهل من مائهما القدسيّ المحروس وقد شرّعت سبله. بناء لذلك لا يصبح مفاجئاً قوله إن الفتاة «تفتح عشّ نهديها للملوّث الصرف» (للطاهر الدنس؟) (ص ٧١)

ولّما كان الفتح يحيل هنا على الانفتاح الذي تكرّرت الإشارة إليه أعلاه وهو إغواء جنسيّ واستعداد مطلق لتقبّل الذكر أياً كان، فلا تمييز فيه بين نقيّ وملوّث، طاهر ودنس، صرف ومخلوط... فهذا التمييز من عالم الكبت والقانون والشريعة المشوّه للعلاقة الطبيعية بين الرجل والمرأة. إذا كان الفتح أيضاً «الماء الجاري في الأنهار» والمِفْتح « الكنز» تدرك في تضاعيف التعبير وخلفياته العربية الأبعاد المائية التي تتّضح من خلالها لاأهمية التمييز في الالتباس القائم بين النقيّ والملوّث إذ تجعل كل ما يتّصل بها مهما كان وضعه طاهراً نقيّاً وصافيّاً وتدرك القيمة

الاستثنائية الرفيعة والأسطورية التي تجعل من الاستحواذ عليها بلوغاً لأعظم ما يطمح المرء الحصول عليه مع ما يتضمّنه هذا البلوغ من تجاوز للمخاطر وتخطّ للعقبات. كما يبدو مفهوماً أن يقال:

«متزوجة في ظلّ فارغ

ثدياها المائيان غبار ليليّ طويل» (ص ٧٣)

إذ تدلّ صيغة المفعول هنا على الإرغام وبالتالي على القمع والحجز، فتصبح الحياة أقرب إلى السجن والوجود أقرب إلى العدم. في ظلّ هذا العيش الفارغ تنغلق المرأة وينحبس ماء ثدييها المحروس ويتراكم الحرمان والفراغ غباراً مظلماً مديداً. أما قوله:

«... سيمضي

الثدي / حارقاً» (ص ٧٩)

فيجيء في نهاية المجموعات أو القصائد المرقّمة (من I إلى VI) كأنه انفلات لذلك المحبوس، تحرّر وانطلاق، مع ما يتضمّنه من إطاحة بقوانين الكبت والحظر. في هذا الإطار يجدر وضع ميزته الحارقة المعلنة هنا، خاصة أنها تأتي إثر ذكر أزلية العنزة التي لحظنا من قبل متضمناتها الإيحائية الشبقية المنفتحة؛ على أن جعل هذه الميزة إزاء الأثر الحارّ الذي لحظنا كذلك إطلاق الثدي له أعلاه (ص ٣٦) يسمح بعدم استبعاد الماء البارد داخله، بل بترجيحه.

على كل حال يبقى الثديّ، على الرغم من المواقع الأثيرة التي يحتلّها في هذه المجموعات المرقّمة بدءاً من النصّ الأوّل (ص ١١) حتى النصّ الأخير (ص ٧٩) مبهماً لا يصرّح بحقيقة وضعه. إلاّ أن القصيدة الأخيرة، وهي الوحيدة التي تحمل عنواناً: «ضد ثلج» (ص ٨١) فإنها تعلن في موضع لا تخفى أهمية دلالاته، إذ يقع في نهاية القصيدة في المقطع الثالث (الأخير) من القسم الثالث (علماً أن كلاً من هذه الأقسام الثلاثة يحتوي ثلاثة مقاطع في كل منها ثلاثة أبيات):

«مائلة، الثدي فقير

أمي الكبيرة القائمة المطوّقة بعجائز الشجر

ترى إلى نار تمسك بالأشجار، ثم بذراعها» (ص٨٥)

ففي هذا الموضع الشبيه بقرار تنتهي عنده حركة إيقاعية لم تكفّ عن التنوّع والانتشار على امتداد القصائد أو المجموعات السابقة ينبلج السرّ الذي كان يخفق فيها دون أن يجد له منفذاً للتصريح. فليس الثدي في النهاية، مائيّاً قدسياً حارقاً مزدوجاً وثنائياً ومفرداً مبذولاً ومعشّشاً... إلاّ ثدي الأمّ المرغوب والمطلوب. كأن كل ما قيل لم يكن إلاّ لعثمة في محاولة للإفصاح عن هذه الرغبة العميقة والخطيرة. وتشكّل عنونة القصيدة علامة فارقة على هذا الإعلان الاستثنائي. وإذا كان هذا الثدي يأتي فقيراً لأمّ قائمة فلأن في ذلك ما يدخل تمويهاً على هذا الاعتراف، فعلى الرغم من مجيئه بعد كل الدوران المتمثّل في ما سبق من كلام، يبقى التصريح به ملتبساً وإشكالياً.

لا يقع الالتباس والإشكال في ما يتصل بثدي الأمّ فقط، بل يقيم كذلك في تلك النار (وهي مذكر بالفرنسية) التي «تمسك بالأشجار، ثم بذراعها»، والتي تومئ إلى التحام وشيك وداهم لعنصري الماء والنار، التحام يجد في الإحالة على العلاقة التي تقيمها القصيدة الأولى بين النور والماء دلالته الفعلية، ليرجّح كونه تعبيراً عن علاقة غرامية سبقت الإشارة إلى أبعادها الخارجة عن القيم السائدة والمؤدية إلى الخلاص من أخطار استمرارها.. الأمر الذي يجعل الكتاب بأكمله قصيدة واحدة تأتي المجموعات المرقّمة والقصيدة الأخيرة كمقاطع متلاحمة فيها تمثل مسيرة الأنا الذي يفتتح مطلعها (ص ١١) نحو ثدي الأمّ الذي تنتهي عنده خاتمتها (ص ٨٥).

لا يغيبن عن البال هنا هذا التعادل بين العنصر الدلالي الذي نتناوله والعنصر الإيقاعي الذي سبق التعرّض له من حيث اعتماد كلّ منهما على طريقته الماء محور انتظامه وحركته (راجع أعلاه الدور الذي يؤدّيه لفظ *Eau* في بعض القصائد...).

بيد أنّ هذه العلاقة بثدي الأمّ تتعدّى الأبعاد الجنسية والنفسية والاجتماعية إلى أبعاد لغوية وشعرية. فالعودة إلى هذا الثدي تمرّد على قانون الأب وتمسّك بالانتماء إلى الجسد الأمومي؛ إنها انحياز للفطري والوحشي على الأخلاقي والتشريعي، انطلاقاً من تجربة ثقافية وفكرية ووجودية تمّ اختبارها واستيعابها. إنها باختصار تعبير عن انتصار واع للغة الأمّ بكل ما ترمز إليه من جسدية وحميمية انطلاقاً من تجاوز للغة الأب بكل ما ترمز إليه من تجريد وتبعيد.

على ضوء هذه الرغبة وتنويراً لمكوّناتها تقرأ بعض نصوص هذا الكتاب - القصيدة فيتقدّم النصّ الوارد ص ٤٢ وكأنه إلحاح على الالتحام بالجسد الأمومي، وهو التحام يتّخذ صيغة العودة إلى الرحم كما ترجّح ذلك رغبة الرأس أن يبسّط «كسلّم متخيّل يعود بغبطة إلى غابة طبيعته» (ص ٤٢)

أي إن مدار الرغبة هنا العودة إلى الأصل التكوينيّ الطبيعيّ، ليكون في نزوع السلّم إلى طبيعته الحيوية الأولى التي انتزع منها صورة عن ذلك التوق الكامن والعميق إلى الرجوع إلى رحم الأمّ موضع الطمأنينة والأمان الأوّل. إنّ إعلان هذه الرغبة بكل الغموض والالتباس القائم فيها يستتبع مباشرة في النصّ التالي (ص ٤٣) بتجسيد لها من خلال الزواج من الأمّ، وهو زواج غير أوديبي ليس لحضور ا لأبّ شاهداً فيه فقط، وإنّما أيضاً لأنه يعهد (والأمّ) إلى المتكلّم بنار كلام ليتماهى انطلاقاً من ذلك بهما وليتجاوزهما في الوقت نفسه. فيكون الالتحام بالأمّ عودة إلى رحمها أو زواجاً منها أو رضاعاً لثديها استغراقاً في الموت وفي الوقت نفسه إشراقاً على الحياة.. على أنّ الموت والحياة هنا رمزان مدارهما اللّغة رمز الرموز، أو الرمز المطلق، هذه النّار التي يتسلّمها عن الأب (والأم) مشعل الكلام الذي يعهدان به إليه فيكمل مسيرتهما، مسيرتهم، ويكون بالتالي «الأكثر حياة» (ص ٤٣). ربما لذلك جاءت القصيدة الأخيرة المُعنونة الوحيدة في هذا الكتاب تحت عنوان «ضد ثلج» (*Contre neige*»). وربّما كذلك ضمن هذا المنظور يجدر فهم الاستهلال الذي يقدم فيه الشاعر لقصائده لتعاد قراءتها على أساسه:

«من هذا الذي ينكتب لا

أعرف شيئاً

- [لغة] الكلام منصوبة في نقص هواء

جَروح وعارية

وألم سيفها على الأبناء

موثقين ومنفكّين حسب موتهم

الواحد بعد الآخر غير معرقلين

تقبلهم على قسمتها

وتعطيهم ثدياً وحشياً ومتحفظاً» (ص ٧)

حيث يتراءى كلام القصائد مداداً يسيل من

ذلك الثدي الوحشيّ والمتحفّظ، ثدي اللّغة التي ترضعه أبناءها في ظلّ سيفها الأبويّ الشاهر أله على موتهم موثقين ومنفكين فيحيون، حيث تجتمع المتعة والألم، الأسر والحرية، الحسّية والتجريد، الحياة والموت، البربرية والحضارة.. معاً في انتظام لا ينفي طرف فيه الآخر على التعارض بينهما بقدر ما يتكامل معه في وحدة، نصّ يتكوّن تحديداً من اجتماعها.

يتراءى الحليب المجتنى حليب خيال وبلاد ونساء... حليب أمّ قابل انطلاقاً من سيلانيته (مائيّته) لتشكّلات لانهاية لها، ليست القصائد - القصيدة المثبتة إثر الاستهلال إلا بعضاً منها... أبراج ماء مشيّدة قصوراً وصروحاً مضاءة ومنوّرة بالولع محروسة ومصانة بالقوانين والقيم...

هكذا يمكن أن يصبح القولُ لا تعبيراً عن حبّ أو جسد أو رؤى فحسب وإنّما يضحي مدار ذاته أيضاً... يصطخب في سيل جارف حارق، ويتهادى في انسياب رقيق مضيء في وهاد وتضاريس يشقّها لنفسه بنفسه ويشق تعقّبها ناهيك بتوقّعها. ذلك أنّ مسيرة هذا السائل هنا ليست إلاّ مجازاً، وحقيقتها في التجاوز الذي تمضي فيه مجازات بين ضفاف وبلدان وحضارات وأجيال تعبرها جوائز من جمال وغرابة. فهو اكسير حب ولغة وسحر شغف وتركيب في تكوين عوالم إبداع ودهشة لا تتّفق مع منطق مألوف بقدر ما تدفع إلى منطق مختلف وجديد ميزته الفرادة في التعدّد والحتميّة في الاحتمال، يلتذّ فيها بقدر ما تكشف أسرارها وينتشي بها بقدر ما تشرع من هاجع وكامن لدى والجيها.

قد تكون قراءة كهذه متطرّفة إلاّ إني أعتقد أنّ شعر ستيتية لا يضيق بها بل إن رحابته لتستدعي مثيلاتها حتى ليصحّ القول: من هذا الذي يقرأ لا يعرف الكثير / تلعثم متسربل بأصداء المتاهات النائيات في سراديب أمواه أبكار تقطر بلا خفر - بلا ظفر في بهاء مراودات باذخة لمحرمات فاتنات ولا جسد - غاويات ولا مناص / طلاسم أو تعاويذ أو صلوات في حواسيب. أم أنها هذيانات الهلوسات في أحضان أمهات ولا حسد - ما لا يقال على أنه مكتوب يُقرأ ولا يُنقل يُحسّ ولا يُمسّ / من هذا الذي يقرأ لا يسفر يقين: الكلام احتمال يرجّحه اختيار نور من يرى نوراً، على أن للكلام الماء إيحاءات أخرى ربما أكثر حميمية.

مروان فارس

صنْو الثلج...

انه
«جرح يكاد الثلج أن يحييه
وردة حمراء في الماء البارد تستريح».
صلاح ستيتيّة
هكذا يقول.
نقتفي آثاره. لا نجده
.... «هنا
حيث قليلاً تلتمع استراحة الشحرور».

فلا وصف له إلا بلغته ولا بكاء بعده إلاّ للطفل الذي يموت في «غابة الماوراء».

هناك رحاله تحط مع «السَهَرة النائمين» فتطلع الغزالة برية في «بلاد من حجر» و«هواء عار» كالرجفة في الماء البارد.

الوقت هو الأشياء وهي جمال وفساد. وهي تضاد في بحيرة النعناع.

إنه سوف يبقى أكثر من أمثولة تختفي في ثنيات الشعاع، واحداً من تلك الألوان التي تضفي بها الشمس نعمة على النّاس، يأكلون من زاده فلا يشبعون ويشربون من الساقية التي لا تصبح نهراً. تتعدّد فلا تجتمع، تتكاثر فلا تزيد. قالت:

«عارية أنا فلتلبسني النجوم».

عنده، أن عناصر الكون مزدانة بفتاة وجسد وليل وشجرة. كلّها، وأن تمضي من الأرض، قاطنة في السماء. والسماء ما وراء. يحضر الاحتفال الأزلي حيث النفي والعراء والفناء.

الفكرة سيدة في شعره تهطل كما المطر على الأشياء. تنبعث منا وتنام.

إن الفكرة لا تنام وإن كان رداؤه الذي من ليل لا ينام هو أيضاً.

لأن كل دفاتر الطفولة تحترق لا يبقى إلاّ الفراغ يحيط به الفراغ الذي لا يملأه إلاّ الشعر. إنه حالة من التلوين الذي يعبّر عن الامتلاء الذي هو انبهار بالحياة وإن كان الموت شديد الحضور في النصّ الذي يقدّمه صلاح ستيتية. ذلك لأنّ كلّ شيء يتحلّل ومن ثمّ يستعاد. في هذه الحركة الطالعة من اندثار المكوّنات تحمل الأحصنة حمولتها باتجاه المجرّات. هناك تأخذ النجوم وظيفتها الحقيقية، تطفئ اللّيل، تصنع أثواباً لتلبس بها الفتاة.

كلّ ذلك ما كان ليكون لولا الحبّ. والحبّ عراء ونفي وجسد يزيّن امرأة من لا امرأة هي في الوقت نفسه جمال وفساد.

إن هذه الغرابة هي صنو اللّيل المبهم الذي تغطّيه سماء مملوءة بالثلج. عند صلاح ستيتيّة الذي نحبّه، كلّ ليل هو «صنو الثلج».

ترجمة **أحمد حاطوم**

من كتاب ستيتية «الليلة الواحدة بعد الألف»

أور في الشعر

إذا كان للتنفّس مِنْ معنى، فَأَنْ يكون، في الضيق وبالضيق، حُمْرةً للفضاء، وتُخُوماً داخِلَ الذات، يُنْفَيان مِنْ هذا الداخل ويكونان أكثر نفياً. نافِيَيْن/مَنْفِيَّيْن يكونان. هذا المكان، الذي، بِحَدّ السكّين، ترسمه الحمرة والتخوم، هو مكان مُلْغى، لكنّه نشيط وفعّال. هذه التخوم المدفوعة إلى الأبعد، بحسب نيران التنفّس الخفيفة، تعيّن النقطة المقتفاة وتحدّدها حتى في النّار التي تتنفّس. إن سكّيناً غَيْرَ مرئي، وحده الدم المرئيّ يَدُلُّ عليه – ونظريةٌ للنار لا منطق فيها، تكون إسقاطاً للدم المضيء المتحرّك، لُعَباً خفية جميلة على جدران الكهف، مصباحاً قاسياً متأصّلاً في المركز، متوجّهاً إلى لُعَبِ اللاشيء الجميلة، ليعيدها إليه ويمتصّها بوحشية، إلى أبد الآبدين. وتُجَرِّدُ الدَّمَ النارُ إذا كان الدم ضامنها. النار – ويسيل الدم في موضع آخر – ليست من الدم الحقيقيّ إلاّ صورة، غير أنّها صورة بها يُفْترس الواقع افتراساً ساحقاً. هذه الصورة المفترسة تُقَرِّبُ الواقع بخطوات من العَدَم. أيّ حقيقة؟ أيّ انعدام؟ كلّ منهما يرتبط بالآخر ارتباطاً لا يُفَكّ – كل منهما يغتذي بمجرّد احتمالٍ للآخر.

غالباً ما كنت المتأمّلَ للأنهار. إنّني أُحِبُّ فُحُولتها الذاهبة بعيداً في إخصاب البحر المترامي، وإخصاب الأنثى اللاذعة، تلك الإلهة. ويبدو لي أنّنا، هَهُنا، أمام رمْزٍ من الرموز. يبدو: أن حِراثة النهر، الممتدة مِنَ الأرض المخترقة إلى الشَّساعة البحرية المتلقّية، إنّما ترسُم، للأرض وللبحر، مصيراً مِنَ القوّة والمَحْق. لقد قيل، ذات يوم، إنّ مياه النهر تَغَيُّرٌ وموضوعُ تأمّلٍ للفيلسوف.

إنّها، على الأخَصّ، موضوعٌ للشعر، بما يَبْذُله الشعر مِنْ جهد للحفاظ على صلة بالنهر لا تنقطع، وعلاقةٍ تُفْضي حتى إلى اجتذاب الموت إليه. وأقول عن كل نهر إنّه قوس: يُطْلِق سهمه ويَتَوتّر، يكون التوتّر نَفْسُهُ، الذي به يتحقّق مشروعه المميت، علّةَ الوجود، وأساس الماوراء. الأنهار رفاقُ الأُخُوّة لطفولاتنا، ورفاقُ الأخوة لعُزلاتنا الأخيرة. ويخترق الشعر مملكة الروح/ يخترق وطننا، وأراه، أنا، يَبْذُر فينا ويُخْصِب كلَّ ما يقاوم، ويتهرّب من الملح اللاذع الآتي، الذي، نَحن أيضاً، نشكّل تربته ولا نَعي. «يتّفق أنّ نهراً يغدو نهراً في الفكر». ذلك شيءٌ قد قيل. وقال وانْغ وَايْ، الذي كان رسّاماً وشاعراً أيّام التّانْغ في القرن الثالث عشر: «كل مسقطٍ من مساقط المياه، يبتغي أن ينقطع، لكنّه انقطاعٌ لا تَصَدُّعَ حقيقيّاً فيه: وحيث تتوقّف الريشة، يتواصل الفكر». ثم أعود مِنْ تأمّل النهرين.

يا للنَّهْرَين اللّذين يُضْفَر لهما، مِنَ النخيل، ما يُشْبِه التتويج واحدٌ نهر دجلة، والآخر الفرات. ههُنا، حيث يلتقيان، وبمهابة يتآخيان، ههنا كان الفردوس الأرضي، ههنا بدأ قَدَرنا معها، مع حوّاء. لقد تخطّيتُ سياجها، وذهبت لأرى آخر شجرة تفاح تَحَدَّرَتْ من الأصول ولم تكن لها طبيعة التُّفاح. شجرةٌ لا معنى لها بين الأشجار، إلاّ أنّها، مع ذلك، مكسُوّةٌ بالألَق، وفكّرنا الذي كَسَا. إنها هَهُنا، لكنّها ميّتة، لكنّها مُسَجّاةٌ في كفَنٍ وَرِعٍ من الأغصان المضْفُورة. وها هي شَجَرةٌ أخرى تظلّلُها، في موضعٍ كانت فيه، شجرةٌ من سلالتها تواصل تقليدها الصوفي عينه. النهر على خطوتين، والآخرُ لا يَبْعُد، نَهْرٌ تعيش فيه أسماك الشبوط الضخمة. وفي الموضع عينه الذي يسكن فيه أحدهما إلى الآخر ويقترنان، في أسفلِ ما بين النهرين، قمتُ أنا وسبابتي إلى الماء الخفيّ، الأخضر، الرمادي، الضارب إلى الحمرة ثم غمستُها – في تَعَبُّدٍ راعش. لقد كنتُ فوق لسانٍ حادّ مِنْ أرضٍ تَغْمرها المياه المقدّسةُ من كلّ صوب. وعلى الضفّتين المتقابلتين، عن يميني وعن شِمال، كانت الأشجار الأولى مِنْ غابة النخيل الشاسعة، بملايينها الستّة والثلاثين، بإناثٍ منها وذكور، نائمةً في غيبة الرياح. ولعلّها كانت مستيقظة، إلاّ أنّها، مِنَ افتقارها إلى الأبدية، في هجْعَةٍ تَمُرّ. إن المكان، بنهريه البالِغَي السكون، بضفافهما والنخيل، بالنوارس السمينة المنتشرة هنا وهناك، الموشّيَةِ لِشَطّ العرب المنطلق من هنا، بِبُقَعٍ من النُّبْر بياضُها يَبْلُغ الإعجاز، الموشّيَةِ لأسماكٍ حُبْلى من الشبوط قد ذُكِرت، يَحْسَبُها الناظر إليها ثقيلة في روعة المياه، أقول: إنّ المكان مسطورٌ في كتابٍ هو نفسه في مأمنٍ من الزمان. لقد وُلِد إبراهيم على كيلومترات من هذا المكان، وُلِدَ في أور، وراءَ غابة النخيل. وفي موضع من مصبّ النهر يقع عن يميني، تُوقِفُ بصري فيه جمهرةٌ من الجذوع المنتصبة كالأجساد، تَقُوم قرىً موغلةً في القدم، قيل لي: إنّها من الجذوع، يمازجُها، مِنَ المياه، مرورٌ بطيءٌ لا يَنْضَب، قُرىً مِنَ البحيرات لِشَعْبٍ صَيّاد ذي يَقْظَة متأصّلة. وآخِرُ القول: أنّ الأرض صامتة ههُنا، أنّها، مِنْ صمتها، في إصغاء.

إنّها تُصْغي إلى التَقَدُّم البطيء، أقول، إلى صمتِ النهرين، سليلَي الصحراء، هذا المكان العَدَمِيّ الذي ينبثقان منه، وأيضاً سليلَي التاريخ، هذا الزمان الصائرِ إلى العَدَم مِنْ جديد، الذي، لِتَجَنُّب اختفاءٍ كُلّي، وبحبّاتٍ من المكان تخالِطُ ذرّاتٍ من الزمان، يَتَوَلّى شَحْنَها بما نسمّيه الغُبار، تسمية

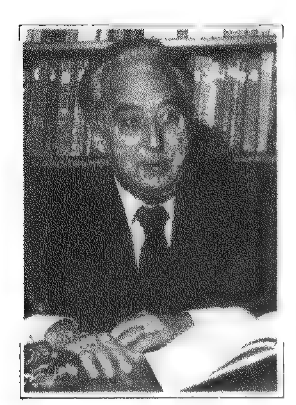
تُجَانِبُ الصواب. الغُبَار، أو مِنْ غَدٍ لنا اسمه الغُبَار! ولكنْ، على غرار الزّمان والمكان، اللّذين يتحلّلان ويتفكّكان ثم يتلاشيان، يكون أمْسُنا واليوم. وأمْسُنا واليوم الذي أجد نفسي فيه/ الذي يَحْسَبُني هنا ويحسبني في الآن، أمسُنا واليوم يُقيمان الممالك، أو يَخْلِطان مَمَالِكاً(*) بممالك. إذا أردنا مزيداً من صدق الكلام إنني، عند التقاء النهرين، لا أجدُني في مكان، ولا أجدني سليلاً حتى للآن وعلى خطوات مِنْ هنا، عند طرف الغابة من شطّ العرب، في قريةٍ من اللّبن الأحمر، تحت ظلال كثيفة، لسماءِ عبثيّةِ الزُّرْقة، في هذه القرية وُلِد امرؤٌ وعاش أربعين لم يغادر، ولد شاعر، ولد شاعر كبير اسمه: بدر شاكر السيّاب وعلى يد الشاعر، كان لقرية جَيْكور، الجاثمة بين دِجْلَة والفرات، أن تتفيّأ ظِلَّ سَعْفَةٍ، أماداً بَعْدَها آماد

هم أبناء الأرض الذين يعتقدون أنّ اللّغة لمّا تنشأ، وأن الألسنة لم يَجْرِ بها النطق إنّهم، بشيء من الغموض، يحسَبُون أنفسهم مسؤولين عَن اللّغة والسنتها، وهم يعثُرون بمعاني الكلمات في الألسنة الجارية نعم، هذه الكلمات تتكلّم ولا تقول، تُعَلِّم وتُعْلِم، لكنّها لا تُنْقذ إنها جواهر فقيرة غير أنّ من أذكرهم لا يحسّون جوعاً إلاّ للجوهر

وأيّ جوهر؟ إنّ عودتي إلى الطبيعة غَيْرَ المتوقَّعة لهذا الجوهر ينبغي أن تكون عودةً مُطَوَّلة: إذا قَبِلَ هذا الجوهر أن نَقْبِض عليه بغير المعادلات الميتة الّتي، بموتها الغامض والواعي، إنّما تغذّي شعلةً تكون إشعاعاً حقيقيّاً، أكثر ممّا تكون شعاعاً مُتَخَيَّلاً سأتكلّم أيضاً عن الاحتراق، هذا الموضوع – المضاء الذي يثير الروعة. وهكذا، فإننا، بشيء من التقريب، نستطيع أن نعلن أن الشعر، مادام الأمر يتعلّق بالشعر، إنّما هو جوهر، ومعادلة، واحتراق، وإشراق وهو، في

(*) صرفتُ هذا الممنوع لضرورة في التركيب احسستُها، شبيهةٍ بضرورةٍ في الوزن قد عُرفت، فاصعيت لم اعبأ، ثم رايتني اقعُد اجترائي وسمعتُني اكتب: إن في النثر الفنّي الموقّع، الذي يقتضب حتى اللمح، نسمةً من الشعر إذا هَبّت على الكلام، قَرّبَتْ لغته من لغة الشعر، وسخرت مِنْ قمعٍ وقيود (أحمد حاطوم)

تحت سماء جاك بيرك



إذا قلنا عن جاك بيرك إنه كان صديق العرب فقد قلنا الكثير، وإن لم يكن وافياً هذا العلاّمةُ العظيم، وهذا الصائغ الرائع، وهذا الرجل الحَدْسيّ المتحمِّس، هذا المناضل من أجل استقلال العالم الثالث، كان قد جعل من العروبة، التي عاشها بوعي، مبرِّرَ وجودهِ، بل حتّى معنى معركته الوجوديّة، النجم الأعلى من قَدَرِه. ففي اللحظات التاريخية الشديدة الصعوبة التي كان العرب، المنخرطون على عدّة جبهات، مجبرين فيها على إحصاء أصدقائهم، كان بيرك موجوداً دائماً، إلى جانبهم، صلباً وأميناً كصخرة – صخرةٍ كتلةٍ كأنّها مقدودة من جسمه بالذت، وهو يتلبّس مظهرها المادّي

لقد خاض بيرك إلى جانبنا جميع معارك الاستقلال: معركة الناصرية (كان جمال عبد الناصر المشنَّع عليه من الغرب كلّه والذي ينبغي الاعتراف بأن الشيوعية قد عوّمته، يجد في «بيرك»، على الصعيد الثقافي، حليفاً أساسياً)، ومعركة الجزائر، وتقلبّات الصراع العربي الإسرائيلي الدراماتيكيّة المتعدّدة، ومعارك أخرى أيضاً بعضها مرئيٌّ وكثير منها خفيّ. ولكن أكثر ما كان يهمُّه وما كان قد حَلُمَ به من أجلنا، ما كتبه لنا كما ليساعدنا على تعرُّف واحد من أخطر أعدائنا – الأخطر لأنه غالباً مقنَّعٌ بألف قناع وألف تبرير مزعوم – هو أن يرانا، نحن العرب، نأخذ أخيراً في يدنا، بجرأة وعزم، قَدَرنا نفسه، من الداخل، ونخوض الصراع الضروريّ ضدّ جميع ألوان التخلُّف التي كنا ضحيّة لها، وكنّا غالباً المتواطئين معها: التخلّف الثقافيّ، والتخلّف العلميّ، والتخلُّف الاقتصادي، والتخلُّف الاجتماعي أجل، إنني أشدّد على كلمة «المتواطئين» – وقد كان بيرك يعرف ذلك: لقد كنّا، ومانزال، شعوباً لم تحقّق بعد تحوّلها السياسيّ، بالمعنى الرفيع للتحوّل، لنعبُرَ الحاضر الصعب، لننطلقَ من الماضي نحو المستقبل ونلحق بالقطار الكونيّ.

لقد مات بيرك وهو عظيم الحزن أن لا يرى حلمه يتحقّق، بل أن يرى في عام ١٩٩٥، وهو عام غيابه، العالم العربيّ الذي تمنّى عميقاً وحدته الثقافية ونموّه المستردّ، يزداد انقساماً وتمزّقاً، وأن يعاني الذلّ والهوان أكثر من أيّ وقت مضى

ومهما يكن من أمر، فقد ترك لنا، نحن المثقّفين العرب، إرثاً إيصائيّاً ينبغي أن نوليه كلّ اهتمامنا، هو أن نلحق، انطلاقاً من الطموح الذي كان في نظره يميّز شعوبنا، بل أمّتنا، وبما نملك من تراث الأمس ومن جميع طاقات اليوم وإمكانات الغد – أن نلحق بالتيّار الذي لا يمكن تجنُّبه بعد، تيّار الحضارة العالمية. فعسانا نحفظ لجاك بيرك هذه الأمانة ونستلهم هذا النور الذي تصوّره ليضيء، بشمسٍ أخرى، المشرق والمغرب العربيين

صلاح ستيتية

ترجمة: **الآداب**

جميع الحوادث التي تشكله وتُحوّله، جوهر إشراقيّ. ولكن، ويا للأسف، ليست هذه سوى صورة، والشعر، لكي يكون، ويكونَ كوناً هو هو، إذا كان له أن يكون، عليه أن يتخلّص من مجّانيّة الصور جميعها، المدعوّة كُلّها إلى الاختفاء والموت، في سطوع الكائن الذي تكُون قد أغوته. والإغواء، ما تراه يكون؟

ربما كان الاغواء إيقاعاً في الفخّ، إذا لم يكن، ههنا، توجّهاً إلى الحقيقة. ويصبح الإغواء بالحقيقة وصفاً لمحاولةٍ دائمة تتطلّع إلى لغة الشعر، إذا كان في وسعنا أن نفترض، للحقيقة، نقطة الظهور. ولكن، أليس الظهور من طبيعة المظاهر، التي هي طبيعة مُلْبِسة، متداخلة مع الكذب؟ ليس للشعر أن يَجْعَل اللّغة مُعلّقةً في تَرَصُّدها للحضور، ولا ظِلاً مُدبّراً لِفخ. ما يتطلّع الشعر إليه: تَطَلُّبٌ مُتَّصِلٌ: أن يكون الشعرُ ذاته، وأن يكون كذلك بوسائله هو، الوسائل الفقيرة. وسائلُ فقيرةٌ مصيرها التلاشي عند الانبثاق الأساسي، وهذا، رئيسيّاً، ما يُدْعَى في الشعر بـالبراءة. والبراءة رَفْضٌ لكل مَلاذٍ، وكل نَجدة، وكلّ خطاب: ذلك هو الفقر الجوهري.

هذا الجهد الناحي نَحْوَ الفقر، إنّما يكون داخل اللّغة، مادام العالم والكون الذي نكون عادة فيه، بأفعال لنا وأفكار، هو الآنَ، منَ الازدحام المربك، بحيث يَتَعَذّر أن نُزَحْزِح حَدّاً لأيّ شيء - ولو كان جوهَرَةً من الجواهر. ذلك أن الفقر الجوهري ثَراءٌ، آخِرُ ثراءٍ ممكن. وهذا الجهد ليس أمراً سهلاً. إنه شبيهٌ بجهدٍ يبذله سَبّاحٌ يعاكس التيّار، يَتّجهُ إلى الشلالات والمساقط، ويستهلك نفسه في هذا الصعود المُعاكس. كثيرون الذين يستسلمون ويعودون إلى الشاطئ، إذا بقيت لهم قوّةٌ بها يعودون. هؤلاء يظلّون المتأمّلين الحَزانَى للنهر. وآخرونَ، أكثرُ عَدَداً، قد تَخَلّوا، منْ زَمَن طويل، عن التجربة، مُؤْثِرين، كما يقالُ، انجرافاً يَتْبَعُون به مجرى الماء وانحداره المعتاد. وقليلون جداً المعاندون، ولكنها معانَدَةٌ لا تخلو من العقاب. هؤلاء يعتقدون أنّه إذا كانَ منْ سلام، فهو سلامٌ في الأصول.

وأيُّ أصولٍ تكون، حين يكون العالم منْ حولنا عالماً مُعَوّقاً، وحين يتعذّر علينا اكتناهُ الرّمْل، أو اكتناهُ الشجرة، أو اكتناه الكوكب؟ صُوَرٌ لِرَغْبَتِنا تَقْبَع في فَقْرٍ وضيق، تَسْتَتِر، هي عَيْنُها، بالْفٍ منْ تنكّراتنا الرديئة، حَيْثُ نتبيّن أنّ أصفَى ما في هذه الرغبة، وأكثرَ ما فيها منْ كثافة، إنّما يَصير إلى انسلاخ أو رضَى. وفي مقابل فقداننا الشخصيّ للشجرة والكوكب، وثمناً لهذا الفقدان، يكون التواصل العادي، وتَقُومُ، من الإشارات الاجتماعية، شَبَكَةٌ ينالها تقاسُمٌ لا إشكال فيه. شَبكةٌ دَنِسةٌ، دَنِسة... وتكون إشارةُ الإشارات كلمةً مرسومة، حَيّزُها شَجَرةٌ ذُكِرتْ، وكوكبٌ غَدَا بلا أثر، وحبّةُ رَمْلٍ فردية، تُمَوّهُها كلّها بمعنى تُلْقيه عليها رداءً ما أسهله. إن تفكيك الشبكة الدنسة، الّتي نَسَجَتْها قرونٌ من التوافق اللّغويّ، والأخلاقيّ، والذهنيّ، إنّما يكون، في العالم المتنكّر، بِحَرْبٍ تُشَنّ على كل تَنَكُّر: إنّها، لِعُرْيٍ يكسو كلَّ شيء، طلبٌ لعُرْينا. رهانٌ مأساويّ للكائن الهشّ، الذي، بعناده المعاند، يكتسب مزيداً من الهشاشة المخيفة، وكل ما يحيط وجهته من المعنى الوجهة الأخرى. ولكن، ماذا لو أنّ هذا المعنى لم يكن، بالضبط، إلاّ انعدام المعنى؛ لَوْ أنّهُ، وَقَدْ شوّهَه استعمالٌ طويل، لم يُعَبِّر إلاّ عن تَلَفِهِ، ولم يُؤدِّ، وبضَعْف، إلاّ عَجْزَه الجَذْريّ عن احتواء الكائن، بالغاً ما بلغ ضَعْفُ الاحتواء - الكائن الذي كان إشارة استقباله؟ إنّ عُشّاقَ الشعر مولعون بالنّقاء، أي بالدقّة. [ولكن]، على مفترقات الكَلِم، على المفترق الذي تشكّله كلّ كلمة، لا يُحِسّون إلاّ دُوّارَ الفوضى. وها هُم، في هذه الفوضى، يَنْشُدون وهماً لنظام وحيد، ودَرْبٍ وحيدة، يَقَعَان وراء العِيانِ. وفي سبيل معنىً وراء المعنى يكون معنى، يكون تَوَقُّهم أولاً إلى معنىً مضادّ. ولآخرين أدرى بلغتهم منّي: أن يتحدّثوا عن هذا الليل الذي لا بُدّ منه، الذي يستتر المعنى فيه ويُظْلِم، برَجاءِ وضوحٍ لم يُعْهد، وضوءٍ ينبعث من المعنى، فإذا هوَ هو.

في ليل المعنى هذا، في اللّيل المجنون، أشقّاءُ لنا شعراء قد ضَلّوا وتاهوا. فَاجْعَل اللّهُمَّ مَلاك المعنى، الخَطِرَ اشتهاؤُه، رفيقاً للأشقّاء، كلّما المعنى أضاء. ويهبطُ اللّيل عليهم، بسوادٍ منه وبياض، فيواصلون التقدّم، و[1]التقدّم لا يفضي بالعالم إلاّ إلى انتهاء. وتُنْقِذُ كلماتٌ من كلماتنا، متاعاً خفيفاً، وفجراً إلى انبلاج.

هذه الكلمات، التي أنْقَذَها المعنى من المعنى، كانت في دائرة المخاطرة. ولأنّها تحمل الرجاء كلّه، لإنسانٍ هو نفسه في الدائرة، فقد طَلَب إليها هذا الإنسان أن تدرك الليل ولا يكون له منها تفخيخ. والعِلّةُ نقاءٌ سبقت إشارتي إليها. وَوَحْدَها الغاية، ههُنا، تبرّر الوسائل. وبسببٍ من طُهْر الغاية، فإن بلوغها لا يكون بضروبٍ من الابتكار الأسود. وأَحْسَبُني قَدْ قُلْتُ: إنّ الوسائل، شبيهةٌ بالثلج في الثلج، والحَطَب في النّار، تَلْتهب في نتيجةٍ تَبْلُغها، وفيها تنصهر. نعم، لا نستطيع أن نصنع النّار، تلك النّار، إلاّ منَ الثّلج - كذلك نستطيع أن نقلب ميزانها المُلْغِز. أن نَقْبِضَ على الليل ولا يكون بالقبض تفخيخ، تلك هي العمليّةُ البالغة الدقّة لحقيقةٍ تبحث عنّا بغموضٍ يُرَفّل المعنى فيه. وعند هذه النقطة، التي ينتفي احتمالها انتفاءً شديداً، نقطةِ التلاقي بين اللّغة المخاطَر بها والمخاطِرة هي بنفسها، وبين كُمُونٍ للأصل لم يُمَسّ، عند هذه النقطة، يتّفق للشعر، أحياناً، أن يَنْدَفِق. وفي وسعنا أن نتصوّر، بعودةٍ إلى الوراء، أنّ هذه اللّغة معادلة جبرية من توازنات بالغة الخفاء، يأتي الكون فيها لكشف ناموسه المرتجف، ناموساً بالغاً الكثافة، مُهَيّأً للانفجار. هذه اللّغة المخاطَر بها، إذا تَقَبّلَتْ مخاطرتها وقبلت أن تتفتّت بها، إذا أوْمَضت، فإنّها تكون معادَلةً أونطولوجية يحلمُ بها كثيرون.

الثلج والنّار، النّار والثلج الموازي للمعادلة الأوّليّة، والمظلّلة والضائعة، ذلك هو الثلج وسقوطٌ له لا ينتهي، على أبديّة الكلام المستعاد، وأبديةِ اللسان المندرج من جديد في حيويّة العناصر. ولم يكن للأضداد أن تكون إلاّ ليكون بها إلغاءٌ أفضل لجهودها،

(١) هذه الواو هي واو الحال.

وإعادة الكلمة إلى فراغها المصفّى. هنالك يكون للمعنى أن يَشْحَنَ الكلمة المستعادة على هذا النحو استعادةً أخّاذة. وفي النهاية، يكون للشجرة والكوكب والرمل، أن يَقُولَ كلٌّ منها ذاتَهُ، مَحْتَوَياتٍ ترتعش لهذا المحتوى الذي يعيدها حُرَّةً إلينا. وإذا كان الكائن إنما يُنْقَل إلينا، بِتَوَسُّطٍ محتّم من الصور والهيئات، فإنّ الصورة والهيئة إنّما تغدوان من الكائن المتأصّل، وتَغْدُوان – وهذا للتذكير – مِنَ الكائن المنطلق، المنبجس، المتفجّر. وليست الصورة والهيئة/ لم تَعُدِ الصورة والهيئة، إلاّ شرارةً لازمة/ إلاّ وسيلتين بالغتي البياض، لغاية مُطَهَّرة، بياضٌ على بياض. إنّ الفراغ هو هذا الهواء السليم، الذي يُعْقِبِ الثلج، الذي ليس الفراغ، مادامت الكلمات والأشياء المتمازجة فيه، دالاً ومدلولاً احَدُهما في الآخر، مادامت كلّها في توحُّدٍ يفوق التصوّر. انبعاثٌ في كلّ قطعة لكلّ شيء، انبعاثٌ يفوق التصوّر. ولكن القطعة لا تكون قطعة إلاّ لعقلنا الأخرق، الناجم مِنْ ثنايا الأشياء. إنّه الكلّ المكوّنُ للحظة المتجلّية في الفراغ، في اغوار الصُوَر، في أرجوحةٍ ساطعة لِلّحظة.

أمّا المعنى، فقد نُقِش،

وأمّا اللّغة، التي تأسّست، فقد استراحت.

حصيلة

ممّا تقدّم: انّ الشعر لا يُحَدِّد موضعه إلاّ مستَنِداً إلى الموت. الموت، على كل مستوى، هو العامل الفعّال للمشروع، الذي به نجاح القصيدة، تلك الفضيحة الأخرى. هل يكون لنا من الكلام ما يكفي لنقول: إنّ مشروع القصيدة هو، بصورةٍ خاصة، مشروعٌ شاقٌ، قِوامُه تخليص الواقع مِنْ إسرافه، ليكون لنا، قَبْلَ الغزو الرديء أو بَعْدَه، عثورٌ على حَجَر الزاوية وتعرّفٌ عليه؟ ذلك، في تصوّري، ما يَقُوم به البناء ويَدُوم: إنّه الوحدة الأساسية لما قُمْنا به، مَرّةً واحدة وإلى الأبد، وفي خَفاءٍ كثير، بتسميته الواقعَ الذي ليس للإنسان أبداً أن ينفصل عنه، إذا كان له انفصال. إنّ مُكوِّناً من مكوّنات الموت، الماثلةِ في الضمير، هو هنا، في هذا الانفصال، هذا الشكّ في أبديّةِ الكائن، وهذا الانتفاء لليقين، أو هذا الاضطراب الذي يَمَسُّ الحياة. كلّ ذلك يُلْهِب فينا، بِسَوْطِهِ، حاجةً إلى إشارات قاسية نلتقطها لحضورنا، جراباً صغيراً يَجْعَلُنا نُحسّ أنّنا أقَلُّ فقراً، في حين أن ما حولنا يقوم، فجاة، باستنطاقنا وكأنّنا، وَحْدَنا، نحمِل الأجوبة. إنّ الموت، الذي نشهد له، يَبْسط سلطانه على كُلّيّة العالم، الذي يفاجئنا منه أن جراباً صغيراً تقبع ثروتنا فيه، جرابٌ محسوب علينا. نَعم، إنه الموت الذي يُحْدِق بنا، إنّما يحتجزنا، نحن والكونَ بكليّته، في لَجاجَةِ صرخة. وتكون الصرخة نغماً، لكن ذلك لا يعني تحوّلاً في طبيعتها. إنّنا، في الحقيقة، لم نكوّن، عن الصرخة، إلاّ تحديداً بدائياً مُبَسّطاً. وأنا أرى أن ما يستخلصه الإنسان من ذاته، ويكون أساسياً، يكون كلّه مرتبطاً بالصرخة.

والصرخة في التنمّل الكوكبي، وَميضُ الدلاء، أي وميضُ الدنْعَم».

إنّها توكيدٌ قاطع يُوَاجه الكثافة المهدَّدة – والمهدِّدة بأن تكون كثيفة –، توكيدٌ ساطع للحقّ في السيولة، في الالتباس العابث، في إشعاع سعيدٍ كونيّتُه كونيّةٌ ضئيلة، ينبعث مِنَ الدخيلاء الرفيقة المنبثقة. ذلك هو المصباح الذي نَحْمِله، ذلك ما يقوله بطريقته العميقة الساذجة – في وجه اللّيل الكبير العاجز وعوالمه. هذا المصباح: هو، لقصيدتنا، زيتٌ، له، من تَنَفُّسنا، نَفَسٌ يُقَوِّيه. إنّني، في كلام آخر، أتطلّع إلى مزيد من مواكبتي لهذه الصُورة. ذلك أنّه ما مِنْ تفكير في الشعر يكون ذا قيمة، ما مِنْ تفكير قادر على تجنّب الصُوَر، أو الاستغناء عنها لأفكار ومفاهيم قليلة الدقّة، تتّصف بالخداع. صُوَرٌ وسيطةٌ هي. هي أيضاً لها منحدر إلى الموت، ومنحدر إلينا، نحن الذين نمثّل الحياة تمثيلاً محدوداً. الحياة القائمة في تكوّن أبديٍّ لنقيضها، أيْ: في تكوين، كذلك، لهذه الصور عينها التي تولّدها، لا لِتُعَبِّر عنها تعبيراً أسطورياً، إذا كان لها، مع ذلك، أن تقوم بهذا التعبير، ولكنْ فَقَطْ لتتلاحق وتموت وهي في التلاحق. وتحتفظ الصور بهذا البريق المزدوج الذي يوقظها. إنّها، لذلك، أقرب إلينا مِنْ أخَواتنا؛ وقَلْبُنا، في اعتقادي، صائر إلى هلاك إذا هو افتقر إليها. إن قَلْبنا ليخفق مِنْ أنّه في حراسةِ غصنٍ تجريدُه لا يكاد يكون، غصنٍ مُخْضَرٍّ واخضر.

هذا الخُوَاءُ المحيط بالقصيدة نسيجٌ لا يتغيّر للموت الذي يكون للقصيدة، وما تشير إليه مِنْ حضور، أنْ تحدثه فيه من رعشةٍ تَسْري، في الحقل المرئيّ، مِنْ طرفٍ إلى طرف، والذي، رويداً رويداً، يكون لكلامنا تحريكُه ومَلْؤُه. إنّه: ما مِنْ كلام بلا صدى، ما مِنْ قصيدة بلا رنين، على مستوياتٍ للكائن تَتَنَوّع، كأنّما الأمر في تَدَرُّجٍ مِنْ نُظُمه. إنّ القصيدة، بما هي برجٌ للمراقبة على عتبة الفضاء المجهول، وبنارٍ تضرمها يكون منها، بالحدس، نيرانٌ سواها تضرمها في بروج أخرى تتطلّع إليها أو تَمْثُل امامها، وتكون دَرَجَةُ ابتعادها مرتبطةً بما للرصد مِنْ ضرورة، إنّ هذه القصيدة تُضيء ليلاً أعمق من ليل يَشُدُّ على ولادتها الخناق. إنّها، بولادةٍ غريبة، تلد لَيْلَ الدَّخائل، لَيْلَنا الذي تَصِلُه بالليل الآخر، ثم تدعو الليلين، أحدهما بالآخر، إلى حوار وتبادلٍ للطاقات. كذلك يرتفع مِنْ نوفاليسَ نشيدُه المسمّى: نشيد لليل. كذلك أيضاً ليلُ جلال الدّين(*)، الليلُ الوحيد والمزدوج – والأكثر فرادة في ما عَرَفْنا. ولكنْ ما أرنو إليه، لمزيد من الايضاح، إنّما هو عودةٌ أطول إلى ما يقوم بين الفراغ والموت مِنْ علاقةٍ تُمَثِّلها في تحالُفهما مع الصيغة الإنسانية. وليس هذا تَبَعاً للشعر وحده، الذي أُعْلِن أنّه، من بحثنا، طليعته المتقدّمة، ولكن تَبَعاً لكلّ مشروع رمزيٍّ لِقُدرَتنا: كل مشروع يعني كل ثقافة. ثم الاحظ أنّ الفراغ الذي أَسْتَحْضِر الآن صورتَه هو نفسه شيءٌ ملتبس؛ أن بينه وبين الفراغ الآخر البدائيّ الذي تَتَكَثّف القصيدة فيه وتتّحد مع ثمن هو، بالضبط، ثَمَنُ هذه الحالة مِنْ فراغ يحيط به ويثيره، أقول: إنّ بين هاتين الحالتين مِنَ الفراغ فرقاً في النّوع، ولكن من الجائز أن يكون بينهما فرق في الطبيعة أيضاً. إنها فِكْرٌ خَفِيّة: فَلْيَكْفِنا، من الإشارة إليها، أن نَمَسّها مَسّاً. ولْيَكْفِنا أنْ نقول مع [جورج] شحادة: «إنّ الرنين يتأبّد إذا لسناه».

(*) جلال الدّين الرومي

لا سَلامَ للشجرة أو التربة إلاّ بالتبادل المتزنِ... ولو كانت التربة شجرةً أوْ سهلاً، وكانت الشجرةُ مِن الأرز أو شَجَرِ البَنْيَانِ؟

واعـود من ذلك إلى الموت. إنّني، إذا قـرّرت أنّ الموت إنّمـا يعـمل، في إنضـاج القصيدة، عملاً سلبياً يكون، على الرغم من كل شيء، بحدس نتطلّب به سلاماً للكائن، وعملاً إيجابياً يكون بإخصاب الصور – الصورَ الملتبسة أعني – فإنّني، لهذا، لم أقُل الشيءَ الجوهري. وليس للجوهري أن يكون فقط هذا الفراغَ الذي تَجِدُ القصيدة به فضاءَ انتشارها ومظهراً مِنَ الأبديّة يَلُوح. القصيدة المتحلّلة من كل موضوعاتها، ووراءَ كل دلالة، هي وساطةُ الكلام مِنْ جهة المباشَرة الأصلية. إنّها حجر الزاوية للوحدة المشتهاة، الملتمسة، التي نجري وراءها. هي، أيضاً، عَوْدَةٌ – واغورار. الشعر، كما أفهمه أنا على الأقلّ، إنّما يتوقّف مع اللحظة التي يبدأ فيها، في هذا الموضع مِنَ اللّغة، الموضع الغريب، الذي يَتَنَحّى المعنى فيه ليكون. وربّما كانَ تنحّيه لصالح الشيء المنشود، الشيءِ الحادث بالصمتَ المظلم النقيّ وَحْدَه (وأيّاً ما كانت طرق الكلام إليه).

قليل سمّيت الثقافة.

إنّنا، في لحظةٍ نَحْنُ فيها، وَوَراءَ ما نعرفه مِنْ مفارقات، لا نستطيع أن نَصُوغ، للثقافة، إلاّ تعريفاً سلبياً مُبَسّطاً، فنقول: يكون ثقافةً كلُّ ما يُعارِض الطبيعة. وسيكون لي فرصة العودة إلى ما يكون لمثل هذا التبسيط من حدود وأخطار. ويَبْقى، في يومنا هذا، على مستوى الأديان التي تُعَلِّم وتُكَوِّن، ومستوى آخِرِ المعارف الوافدة، مستوى الانتولوجيا الأكثر تَقَدُّماً، أن هذا التضادّ، هذه الحالة مِنَ الصراع، إنّما تبدو وكأنّها الحالةُ الأكثر كشفاً، والأكثر دلالة مِنْ حالةٍ للكينونة تَخُصُّ الإنسان، حالةٌ هي، بالضّبط، حالةُ الثقافة. وقَبْلَ أن تكونَ الثقافة ما يبقى بعد أن نَنْسَى كُلَّ شيء، كما يقال بكلمة مشهورة نُذَكِّر الآن بها، فإنها طبيعة نوعية يعارضها الإنسان بتفكيره، ويعارضها بعَمَله، ليقوم، في مواجهة هذه الطبيعة المُتَمَنْهَجة، بتأسيس ثقافة لا مفرّ لكونها ثقافةً نوعية.

وأذَنُ لنفسي فأعودُ إلى مقارنةٍ جليّة أُوضح بها ما أقول، مقارنةِ التربة والشَّجَرة وتكيُّفٍ بينهما مُتَبادل. إنّه ما مِنْ شجرةٍ إلاّ ويَحُدُّها تربة ما، وما من شجرة إلاّ وتُحَدِّدُ في تَضَادٍّ مع هذه التربة، التي تحلّلها، وتُبَسّطها، وتمتصّها، وتستنفدها وتحوّلها. لقد تحوّلت التربة إلى شجرةٍ لم يَكُنْ لها، بغير التربة، أنْ تكون، ولكنّها، فضلاً عن ذلك، وبشكل لها وجَوْهر، لا تكون التربةَ الأصليّة. والتربة، بدورها، تتحوّل، بالشجرة، وتتحقّق. التربة، بِمَا لَهَا من رسالة الأشجار، وبما تَمُدُّها به الشجرةُ مِنْ ذاتها أو تُعيدُه إليها، ذلك ما تَجِد التربة نفسها قد اغتنت به، على الأقلّ في حالَةٍ تَتَخيّلها من الحوار المتوازن بين الشريكين المتخاصمين. لِيَقُم الخَلَلُ في التوازن، لِتَكُن التربة، بادئ بدء، في فقرٍ مُدْقِع، وسنرى أنّها لا تَلِد إلاّ شَجَرةً نحيلة، أو نرى الشجرةَ إلى انطفاءٍ سريع؛ ولْنُفَكِّر أنّ الشجرة، بدورها، لا تنمو، أو أنّها تنمو نمواً مُفرطاً، فذلك تهديدٌ يَنُوء به الحوار المستحضر، ويكون الخَطَر مِنْ نُسْغٍ شحيح، أو بالغ السخاء، ويكون، من ذلك، نُضُوبٌ للشجرة أو التربة؛ ولْنُفَكِّر أنّ الشجرة تنمو في التربة نمواً عظيماً، وأنّها لا تُعيد شيئاً إليها، وسنرى أنّ نضوب التربة يَغْدُو، مع الزمن، نضوباً للشجرة. لا سلام للشجرة أو التربة إلاّ بالتبادُل المتّزِن، ولو كان اتزاناً مجاوِزاً، ولو كانت التُّرْبَةُ شجَرةً أو سهلاً، وكانت الشَجرة من الأرز أو شجر البَنْيَان banyan.

ولْنَنْتَقِل، للخروج من هذا المجاز المتمادي، أنّ أوّل فرصةٍ للثقافة، أوّلَ فُرصةٍ لِتَتَفتّحها: أنْ تَتَوافر الوسائل والغايات ولو كان، لهذه أو تلك، من العمى ما تَخْبِط فيه – ولكنْ تكيُّفها تكيُّفٌ دقيق.

وتتحدَّد نوعية الثقافة بنوعية الوسائل التي نعتمدها من أجل أن توجد بطبيعةٍ هي نَفْسُها نوعية، أو أن توجد ضد هذه الطبيعة. مِنْ هنا، فإن النظر إلى الثقافة إنما يَنْطلق مِنْ أركانها، مِنْ عـاديّاتٍ لهـا ونماذج – أصـول تكون كالخمائر، منها تنطلق الثقافة لتنتشر، ولو كَشَفَ الانتشار أنّها مِنْ أكثر الثقافات تعقيداً، وأشدِّها انفتاحاً. أمام الحضارات التقنيّة نفسها، حضارات العقلنة، لا بدّ من قدرةٍ ننظر بها إلى الجرح الأصليِّ الذي، من زمن طويل، قد وَلَّدها، أعني هذه العلاقة الخاصة بطبيعةٍ وَحْدَهُ المفهومُ والرقم والعدد كان في وسعه الوقوف في وجهها لتقييدها وإخضاعها. أنْ نُقَيِّد مفاعيل الطبيعة، أنْ نضبطها وأن نخضعها، فذلك جهد فرد، غريب المخاطرة، يبذله العقل البشري في سيرورة التطوّر. وإلاّ، فكيف لنا أن نتصرّف عندما يكون الحدس الأساسي للعقل هو التالي: أنّ الطبيعة تكون هاوية، وأنّ كل قدرة للإنسان يجنّدها: أن يقاوم دُوَار الهاوية، ويقلّص، بالتفكير والعمل، هذا الإغراء الذي يحمله لِلُجّة في ذاته؟

وهكذا، فإنّني، بعد البَدْء بتحديد الثقافة، شكلياً ومن الخارج، علاقةً من التباين والتعارض بين الطبيعة والثقافة، أوَدُّ السعي إلى التعبير عن جوهر هذا الصراع الذي يشكّل للإنسان حَيِّزَه ورهانه، الذي يشكّل، في الوقت عينه، حَجَراً للزهر عائداً إليه – حجراً هو نفسه يلقيه – مثلما يشكّل النتيجة المحصلة، التي هي، من جهة ثانية، نتيجةٌ أبداً تُعارِض – والإنسان نفسه المُعارِض. هناك الهاوية، وهناك هذا الإنسان على شفيرها، يسألها وتسأله. والحوار بين الشجرة والتربة ليس، في شيء، مشحوناً بالقلق الذي يضغط على هذا الحوار الآخر ويغذّيه بين الإنسان وتربته، التربة التي هي، في الأصل، الفراغ الشاسع، التي هي صَمْتٌ أبديّ لفضاءات لا تتناهى، صمت يخيف. ولأنّ الطبيعة مُتَمَلِّكة، هكذا، بالفراغ، فإن عمل العقل البشري، كما يظهر لي، إنّما ضِدٌّ هذا التملّك يكون. إنّه، من منطلق الفراغ، وضِدَّ الفراغ، يصوغ كلاماً هو، في الحدس الإبراهيمي، كلمةُ البداية – كلاماً، على مستوى آخر، إن لم يكن على مستوىً متوازٍ أو مشابه، يكون هذا الكلامَ الشعريَّ الذي به أعطى «مالارميه» – وقد أبطل كل آنية من آنيات الفراغ المرنان – أن يَدْخُلَ العالم من جديد فقط في كل موضوع يبدو له وجود العالم فيه، أي دوامه، أمراً ممكناً، وبعد أن تكون كل ليوناته قد تجمّدت بصلابات مُلْبِسة لا يكون مكتوباً للشيء فيها إلاّ أن يجد نفسه مشكوكاً منه، مُعيداً، بعمل من كلمات لا تعمل إلا سلبياً – وبعد أن تكون الكلمة، لكي تكون، قد أفرغت، من جوهره ، الشيء الذي تعبّر عنه – معيداً للعقل المسكون بالعدم إطاراً وسكينة. هكذا، بالكتب المقدسة، وأيّ كتاب سواها، يكون شكلاً جوابُ الفكر عن هاوية لا شكل لها – هذا الكتاب الذي، بالضبط، هو تحديد، والذي عليه أو به، يستطيع الإنسان مواجهة الهاوية – وكذلك سائر الأشكال المنبعثة، بتعقيدها، من المخيلة الفردية والجماعية، لمحاولة التمويه، أو، على الأقلّ، لمحاولةٍ نُزَيِّن بها ما سميتُه الجرح الأصلي أو نزخرفه، وأعني حدس الهاوية: هاوية المكان، هاوية الزّمان، اللتين لا يستطيع الإنسان انتصاراً عليهما إلاّ بما يفوقهما، إلا بدُوَار ينفيهما كلتيهما، ينفي الزمان وينفي المكان، ولكنّه، في الوقت عينه، ينفي السؤال القلق عينه – ينفي دوار الموت. كذلك لا يستطيع

الإنسان الردَّ على تَحَدٍّ لا يُفْهَم يوجهه إليه الكون، إلا بتحدٍّ آخر يشكّل علّة الكون، علّة يحملها في ذاته، وهي، بصورة غامضة، تشكل علّته. إن رداً لا شكل له على عبقريةٍ للكون لا شكل لها إنما يكُون الانتحارَ.

الثقافة شكل. كل ثقافة رحم من الأشكال. قيمة هذه الأشكال ومعناها يكون بتوتر أنجبها، بما استطاعت الاحتفاظ به من هذا التوتّر. وهكذا، فإن الدالَّ والمدلول إنما يتطابقان، في شكلٍ مخلوق، إذا كان الشكل حيّاً، إذا كان مازال ينعشه حدسٌ أنجبه، إذا شكّل جواباً واضحاً، موضحاً، عن السؤال الغامض الذي طُرح ومازال. للشكل الذي لا ينفصل عن معناه أن يكون إذن، في الليل والنهار، موضوعاً للاستجواب. و«حوارٌ»، كما يقال، يقوم بين الثقافات، فأنا أراه أوّلاً، ومن ضفّة إلى ضفّة، وكأنّه تَسآلٌ للأشكال. ليس الشكل حاملاً للفكر فحسب - إذا كان حاملاً للفكر. ليكن معلوماً أنّني أسمّي «شكلاً» كل نظام، من المعطيات البدائية، يتّصف، من العلن والتكوُّن، بمقدار يكثر أو يقلّ، له، من تنظيم نفسه، ما يجعله يشكّل كلاً يتمحور حول تماسكٍ ليس له، بالضرورة، أن يكون عقلانيّاً - بل خيالياً أيضاً، بل عاطفياً - لِستْر ما لا يَقْبَل التصريح وتأهيل ما لا يُبَرَّر، أو محاولة تبريره. هاجس الشكل خالقٌ للصفاء. من يسعى إلى التشكيل يَلَذُّ له تجريد السرّ من العدوانية في حدود مقبولة مرضية - وكلّ حوار بين الثقافات هو، قبل كل شيء، تحادث بين التخوم. نحن نتواصل من ضفة إلى ضفّة، من ثقافة إلى ثقافة، بشيءٍ من التواطؤ: إنّنا، في اللّحظة التي نتبادل فيها ما نعلمه عمّا يكون، منّا، قابلاً أن يُنْقَلَ إلى سوانا، فإنّما نعترف بقسطنا ممّا لا يقبل المجاهرة، والاحتفاظ فينا، بهاويةٍ إذا تَجلّت فعلاً، كان لها، في الوميض، أن تحطّم إشارات تبتغي نقلها. إن صفة الأكاديمية، ما نسمّيه صفة الأكاديمية، هو وقوفنا الساذج مع هذه الإشارات، وإشاحتُنا عن خطرٍ مجهول يشحنها، وإهمالُنا لِقسطٍ من الظلمة فيها يفترسها، هو توتّرها. كل حوار للثقافات، بِعَجْزٍ أصلي يعود إليه، يهدّده، بهذا النحو، شيءٌ من الأكاديمية.

ذلك أنّنا نسأل: ما الذي، من ثقافة إلى أخرى، يجري إبلاغه إبلاغاً أساسياً؟ إنه جدول من الأشكال العائدة إلى ثقافةٍ ما، بما في هذه الأشكال من قابلية للرؤية تفوق بها سواها، إنّه، بمعنىً من المعاني، الفباء هذه الأشكال: نعم، ذلك شيءٌ سَهْلٌ أَنْ يُنْقَل، ويبقى خبيئاً للأشياء مفتاحها السرّيّ. وهكذا، عَبْرَ الزمان والمكان، فإنّ إشارات كثيرة، لحضارة من الحضارات، إنّما تأتينا، نحن الذين نُحْسِنُ التلقّي، أو نظنّ أنّنا نحسنه، بل نتلقّاها ونحن نعلم أنها موصَدَةٌ علينا، نتلقّاها بمزيج متجانس أو عدوى، أو شيء من رباط النماذج - محتفظين، من هذه الإشارات، بما يشبه إشاراتنا، وما يكون به، على الأرجح، إيقاعنا في الخداع. اليوم، وقد لاح أن الأوان قد آن لنوع من التمثّل، والهضم الكوني، فإنّنا، بمتاحفنا الخيالية وسواها، إنّما نوطّن أنفسنا لكثير من الخضوع المفرط: من التنّين الصيني، مثلاً، إلى تنّين القرون الوسطى والتنّين المسيحيّ، نتطلّع إلى طريق - طريقٍ كاذب. ما أكثر النماذج الأخرى التي نستطيع إيرادها لتماثلٍ وتطابق، التي تكشف لنا رغبة في التبسيط، هذه الحاجة الخطرة إلى رؤية واضحة تكون على حساب الحق الذي، هو نفسه، لا يكون واضحاً إلاّ في الندرة. ومع ذلك، فإنّ هاجس التوحيد هذا، الذي، متفوّقاً على أيّ مسعى، يبدو لي أنّه يميّز لنا، في يومنا هذا، سعْيَنَا الثقافي المشترك، هذه الحاجة، في القرن العشرين، إلى أن نحدّد، في تنوّع المظاهر، ضروباً من تماثل التركيب، وحالاتٍ من النواميس نحدّدها في انفجار للصدق لا يُضْبَط، ذلك، من مواقفنا الأساسية، موقف نخطئ إذا نحن كتمناه، في ساعة يتقلّص الكوكب فيها تقلّصاً غريباً ناجماً عن كلّ شبكة من شبكات الاتصال التي تطوّقه. هذه الأبجدية المتناثرة المتنوعة لحضارات تناوبت على شَغْل الزمان والمكان، هذه الأبجدية ولغاتٌ تنقلها، لغاتٌ مختلفة في الظاهر ومتناقضة - متناقضة، أحياناً، بمقياس التاريخ الواحد للشعب الواحد - هذه الأبجدية، نحن نتنبّأ أنها، بتجسّداتها المختلفة، إنّما تسعى للكشف عنّا، أناساً من عصور وقارات، يواجهون إشكالية وجود واحدة، أو، بما هو أبسط، يواجهون الكائن الإشكالي عينه. إنّنا نستشعر، وقد بدأنا ندرك: أنّه، إذا اختلفت لنا لغات، وتنوّعت أبجديات، واحدةٌ تكون الهوّة التي تسعى هذه اللّغات، ومنذ البداية، سعياً ملغزاً للوقوف في وجهها. الوقوف بمعنييه، معنى التعويض ومعنى التزيين. إنّنا، اليوم، أكثر إدراكاً ممّن سبقنا: أن التزيين في الفنّ، والأسلوب في الكتابة، ليسا تزييناً ولا أسلوباً فحسب، لكنهما النتيجة عينها لسعينا، لكنها: هذه الحلية - هذا الاتّقاء. وإذا أريد التسليم معي، إذن، أن الثقافة - والحضارة في نهاية الأمر - هي إعداد نظرتنا إلى الهاوية، فلا بدّ من التوافق بأنّ وراء الاختلافات التي سبق تأكيدها، من محرّكات تجعل الإنسان، أسباباً ومسبّبات، يعمل ضدّ الطبيعة وضدّ الموت، إنّما هو المبادئ عينها العائدة إلى كلّ ثقافة، وأنّ الثقافات، على هذا المستوى، إنما تتواصل تواصلاً يشبه العفو. **المعرفة عبر الهاويات**، ذلك هو العنوان الذي كتبه شاهد مميّز اسمه هنري ميشو وجعله لواحدٍ من كتبه.

ولكي تتحاشى الثقافة الوقوع في الأكاديمية، وبُغْيَة أن تبقى حيّة، فإنّها، من خلال صانعيها والمؤسّسين، وبصورة أساسية من خلال الخالقين، ينبغي لها أن تحضن في ذاتها حدْساً للهاوية يحاصرها وتحاصره، لتبقيه، في هذه الذّات، مُعلّقاً في حالة من الكمون المتحفّز. إنّه نسيج من العنكبوت يتصدّى لِرياح الأعماق يقاوم هجمتها. النسيج لا يَنْفِي هذه الريح التي، من جهتها، وبقوّتها العمياء كلّها، تقوم بنفيه. إلاّ أنّ النسيج، بارتعاشه، يجعل الريح شيئاً منظوراً ملموساً. توازُنٌ هشّ على حافّة كل خطر من أخطار التصدّع. وصعوبة الحصول على هذا التوازن أكبر من صعوبة الحصول على توازنٍ أوّل تكلّمت عنه، توازن التكيّف القائم، في الشجرة والتربة، بين الغايات والوسائل. لِيَرْتَعِش النسيج بقوّة تظهره ساكناً في الرّيح المجنونة، وها هو انبثاق السكون الكاذب، هذا الجلال المشابه لجلال بنيةٍ أبدية، الذي، على هذا الأساس أو ذاك، يسمّونه الكلاسيكية. لتقطع الريح، هنا وهناك، خيوط النسيج، ولتقم بتفكيك النسيج، أو، بكلمة أخرى، ليكن فم الظلام أقوى من نسيج يَدّعِي سَتْرَه، وها هي الهاوية، من مكان أقرب، تخاطبنا وقد هوى كل يقينٍ مخترع، وها هو الليل العميق يتصاعد في لَيْل هولْدِرْلِنْ، أو نوفاليس، أو جون كلار، أو مجنون ليلى؛ في ليل نرفال، لكن في ليل هيراكليت أيضاً؛ في ليل جلال الدين الرومي - لكن في ليل شكسبير أيضاً؛ في ليل **ألف ليلة وليلة** - لكن في ليل بورجيس كذلك.

إنّ حواراً بين الثقافات ينبغي، قبل كل شيء، وأبْعدَ مما لا مَفَرَّ منه، أن يكون مقاربات شكلية لا بُدَّ منها - ويكون لفكرة الشكل ما جعلته لها من معنى العمق الفنّي المتّسع - أن يكون محاولةً تُحَدِّدُ بها، للآخَر الطبيعة الخاصة لهاويته، وإرادة التقدّم نحوها، والانحناء الخطر عليها، أعني، للمكتشف.

مختارات من ديوان ستيتية

«الوجه الآخر المحترق للبالغ النقاء»(*)

ترجمها شعراً
أحمد حاطوم

– ١ –

وَليدُ فِكْرِيَ هذَا
أَرَدْتُ عُرْيَاً لَهُ
يَفُوقُ عُرْيَ النَّهْرْ
يَغْفُو بِهِ الزَّوجَانْ
بالعُشْبِ والنَّدَى لِكُلِّ عُضْوٍ فيهِمَا
إلى المَدَى الأَبْعَدْ
مِنْ ذَلِكَ النَّهرِ – مائِدَةٌ حَمْراءْ:
لَوْنُهُمَا المَنْفِيّْ
لَوْنُهُمَا النَّقِيّْ
لَوْنُهُمَا الوَحيدْ
يُنَوِّرُ المَحْفِلْ
زَوْجٌ مِنَ العُشَّاقْ
في مُشْتَهَى الغَمَامْ
في عُنْصرِ الأشْيَاءْ،
يَنْتَظِرُ الميعَادْ

وَليدُ فِكْرِيَ هذَا
أَنْظُرُ لَهُ يَأتي أَنْظُرُ لَهُ يَعُودْ
عَلَيْهِ شمسُ الدَّمْعْ
ما إنْ يُرَى خَلْفَ الشَّجَرْ
إذا بِهِ يَضيعْ
ما إنْ يُرَى يَعُودْ
إذا بهِ يَمُوتْ
وَبَعْدَ ذَا يَعُودْ
عَلَى دُرُوبِ القَلْبْ
وَحِينَمَا يَأْخُذُنَا الجَفَافْ
أنامِلٌ لَنَا إلَى حُطَامْ
وَزَوْرَقٌ لِوَجْهِنَا يُسَابِقُ الطُّفولَهْ
فُؤادُنا، فُؤادُنا المَخْتُونْ،
قَدَرُهُ مائِدَةُ الحِرْمَانْ

– ٢ –

يا حُسْنَهَا أَصَابِعُ الرِجْلَيْنِ رِجْلَيْهَا
الثَّلْجُ نَكْهَتُهَا
قامَتُهَا في الضَّوْءِ تِمْثَالْ
تِمثالُهَا في غُرْبَةٍ في الَقٍ في بَعْضِ مَوْتْ
في بَرْدِ أَشْجَارٍ عَرَاهَا البَرْدُ، مِنْ دَمْعَةٍ،
هَاجِعَةٍ في نَغَمٍ، كمَنْجَةٌ كمَنْجَةٌ وثالِثَهْ...
وَكُلُّهَا مُنْحطِمَهْ
لاهِيَةٌ مِنْ حَدَثٍ قد كَانْ: أَوْرَاقُهَا غَرِيبَةْ
قَدْ جُمِّدَتْ عَلَى قَفَا النِيرَانْ
... وَكُلُّ ذِي الأَعْشَاشْ!

وَكُلُّ ذِي الأَجْسَادْ
في شَجَرِ اللَّيْمونْ!
خَافِقَةٌ يا وَهْنَهَا في جَمْرَةِ الغَسَقْ
كَأَنَّمَا في نكبَةٍ لِلْفِكْرِ قَلْبٌ صَامِدُ
قَدْ شَاخَ مِنْ سَجْعِ الحَمَامْ
مِنْ مَقْلَبٍ لِلْحُبِّ مِنْ فَقْرٍ لهُ:
رِيحٌ لِيَوْلٍ في شَذَى لِلْيَاسَمِينْ

– ٣ –

الآنَ،
النَّارُ وَقَدْ مُنِعَتْ وَخَلاَ بَيْتِي – مِنْ نَارِ
أُمِّي قَدْ صَارَتْ مِنْ ثَلْجِ
تَلْمَعُ في بَيْتِ الشُّحْرُورْ
دَمْعَتُها، آخِرُ ما ذَرَفَتْ، قَدْ ضَلَّتْ وَمَضَتْ في الرِّيحِ
وَعَمَاهَا مِنْ هذَا الضَّوْءِ
مُنْكَسِرٌ بالوَرْدِ الغَضِّ

لِلريحِ غَدَا الفكُ المِذْوَدْ
مَنْ يَأْكُلْ مِنْ لَبَنِ الرِّيحِ
ضَيْفِي ويَدَاهُ
لِمَائِدَتي، وَخَيَالٌ مِنْهُ مِنْ خَشَبِ
مِنْ خَشَبٍ أَبْيَضَ مِسْكِينِ
يا هذَا الكُرْسِيُّ المائِلْ ما أَنْتَ سِوَى مِسْكِينِ
هُوَذَا مَا يَحْوِي الصَّحْنُ...
أُمِّي شُهْرَتَهَا فَقَدَتْ
والإسْمَ كذلِكَ قَدْ فَقَدَتْ
هُوَذَا، أسنانٌ مِنْهُ واضِحَةٌ، مَنْ يُفْصِحُ عَنْ هذَا الأَمْرِ

(*) L'Autre côté brûlé du trés pur.



البديل

عبد السلام السيدي

من بعيد بدت الجبّانة هاجعةً وراء السور الأبيض القصير.. لوحت القبورُ من هضبةٍ مكلّلةٍ بالأعشاب المحترقة والأشجار اليابسة.. التابوت في المقدّمة يستقرّ على أكتاف الرجال.. تغطيه عباءةٌ بيضاء يُعرف منها بأنّ المتوفّى رجل.. الرجال بعباءاتهم ومعاطفهم وستراتهم. يسيرون بخطى كسولة منكّسي الرؤوس. يردّدون كلمات رتيبة ذات نغم جنائزي.. أغنياء وشحّاذون.. تجّار مواشٍ ومكّاسون.. قوّادون. ورجال شرطة.. قضاة ومخبرون.. في نفوسهم خوف من الهجعة الأخيرة تحت صفائح من الحجارة يلفّهم كفن الأبدية وصمتها.. في هذه الأثناء كانت أرواح الموتى في انتظار انصراف المشيّعين كيْ يتسنّى لها الاقتراب من الوافد الجديد الذي سيخبرهم عن أحوال عالم الكون والفسادِ الذي جاء منه.. انزوت الأرواح تحت شجرة الضريح الوارفة الظلال ترى المشيّعين من حيث لا يرونها. أرواح هائمة في الفضاء كالأثير..

قالت إحدى الأرواح وهي تشير إلى أحد المشيِّعين: «انظروا إلى ذلك الرجل المتلفع بمعطفٍ أسود ثقيل. ويعتمر طاقية حمراء.. إنّه يرتعش ويبدو أكثر شحوباً..».

قالت روح امرأة: «قد يكون من أهل الميت..».

قالت روحُ الميت وهي تقترب من الأرواح: «هذا الوغد ليس بقريبي وإنّما هو مخبر حقير جاء يقتفي أثر مَنْ تخافهم الحكومة. كما أنّه يعمل في تجارة المواشي..».

قالت إحدى الأرواح بتهكّم: «ما رأيكم لو جذبته من معطفه..».

قالت روحُ عجوز: «أنت وشأنك.. لتجذبيه من معطفه أو من أذنه..».

قالت الروح المشاكسة بغبطة: «أودّ أن أضحك من هذا الرعديد..».

مضت الأرواح تحلّق في فضاء المقبرة، بينا كانت جماعة المشيّعين تغادر الجبانة. استشعر علي الفرطاس يداً غير مرئية تجذبه من معطفه الأسود الثقيل، فانتفض مذعوراً وطفق يقلّب بصره في وجوه المشيّعين المتناثرين حول القبور.. مفكّراً: «هل أنا في حلم، أم ثمّة غولة تسكن هذه المقبرة جاءت لإخافتي؟».

التفت حوله بوجل. وحدّث نفسه «علَيَّ بالانصراف من هذا المكان المسكون بأرواح الموتى..».

سلخ حذاءَهُ المعفّر بالتراب ودسّه تحت إبطه وانطلق هارباً.. ظنّ البعض أنه لصٌ اختلس من أحدهم محفظة، أو مخبولٌ، أو به نعرة الحمير.. أما الأرواح فقد أخذت في الضحك. سمع قهقهات وتصفيقاً..

قالت الأرواحُ بسخرية: «إلى أين أنت ذاهب يا سي الفرطاس؟!».

قال بصوت مرتجف: «من أنتم.. ماذا تريدون منّي؟!» وأخذ يتلو بعض الأدعية..

قالت الأرواح: «لا تخفْ، أنت ضيفنا هذه الليلة..».

قال قرينه: «وأنا هل أبقى معه، أم أنصرف؟».

قالت روح بصوت نسائي به غنة: «اذهب أيّها القرين لتمثّل دوره مع زوجه وردة الجميلة».

مال القرين على أذن صاحبه وهمس: «لقد سمعت أنّ وردة تطالبك بإحضار بعض الحاجيات..».

قال علي الفرطاس وهو يتذكّر: «حقّاً لقد طلبت منّي أن أجلب لها قنينةَ طيبٍ وبعضَ الأصباغ..».

قالَ القرين: «أين أجد محفظة نقودك؟».

قال علي الفرطاس: «تجدها في صدرتي الزرقاء المعلّقة في صوان الملابس».

هزّ القرين رأسه وانطلق تاركاً وراءه الجبانة وصاحبَه والأرواح. وقف القرين في محطّة الحافلة لعادة لا لضرورة.. فوجد عدداً من المنتظرين.. تقدّمت منه عجوز شمطاء تتلفّع بلحاف أبيض. وأخذت تتفرّس في وجهه. وغمغمت بصوت أبح: «أأنت علي الفرطاس؟».

أجاب محتدّاً: «أجل أنا علي الفرطاس. ماذا وراءك يا جدّتي؟».

قالت بصوت باكٍ: «أنا عجوز شارفة وقدماي لم تعد تطيقان الانتظارَ الطويل في محطّات الحافلات. وأرغب في أن تبيعني حماراً..».

قال بحنق: «من قال لك إنّي تاجر حمير؟!».

أجابت: «أهالي البلدة يقولون ذلك..».

قال وهو يستعدّ لصعود الحافلة: «اسمعي يا جدّتي، أنا موظّف في الحكومة، وليس لديّ صلة بتجارة الحمير، ولو لم تكوني عجوزاً مثل جدّتي لكان لي معك شأن آخر..» ..

دلف القرين إلى منزل صاحبه.. كان

الوقت ليلاً، والأطفال نياماً، ووردة الجميلة تمشّط شعرها الأسود أمام صوان الملابس..

قالت وهي تلتفت عندما رأته يدلف الغرفة حيث كانت تنتظر: «هل جلبتَ ما أوصيتك به؟».

طفق يحكّ ذاكرته، قائلاً في نفسه: «بحق الشيطان بماذا أوصته؟!».

عادت تردّد بصوت أغنّ مصحوبٍ بطرقعات اللبان: «هل نسيت، أم ثمّة واحدة أخرى أخذتك منّي؟!».

قال القرين معتذراً: «لقد نسيت الحاجيات في دكان صاحب من أصحابي..».

قالت بسخرية: «لتذهب إلى دكّان صاحبك، ولا تعدْ إلاّ إذا جئت بالحاجيات».

ارتدى القرين معطفه الثقيل وهمّ بتقبيلها فدفعته بيدها، وتكوّمت فوق السرير واجمةً. انساب في الزقاق الذي صار مقفراً.. فكّر في الطريق الطويل الذي يفصله عن الجبانة حيث صاحبه والأرواح في انتظاره.. وقال: «الطريق طويل، عَلَيَّ بدراجة نارية امتطيها إلى هناك..».

قلّبَ بصرَه فيما حوله. رأى أكواخ الصفيح السوداء متناثرة هنا وهناك.. وفي هذه الأثناء وقع بصره على دراجة نارية مربوطة بسلسلة معدنية إلى شجرة توت.. اقترب منها، وشرع يقلّب بصره هنا وهناك يستطلع المكان.. وبينا هو كذلك باغته نباحُ كلب شرس.. توقّف مفزوعاً، وبصق على صدره المشعر..

قال بحنق: «هذه الليلة يعاكسني الحظّ.. ماذا أفعل بهذا الكلب اللعين؟!».

اقتعد مصطبة أحد البيوت، وشرع يفكّر في طريقة يسيطر بها على الكلب..

قال في نفسه: «عليّ بابتياع زجاجة نبيذ، ورغيفاً من الخبز.. أنقع الرغيف في الخمر وأقدمه إلى الكلب. وعندما يسكر أكسر السلسلة وامتطي الدرّاجة..».

امتطى الدرّاجة وطار بها إلى المقبرة، بعد أن ازدرد الكلبُ الرغيفَ المنقوعَ في الخمر.. ولكنْ في دروب البلدة الملتوية فقد القرينُ ذاكرته. لم يعد يذكر شيئاً عن وردة الجميلة التي تنتظره، وصاحبه والأرواح.. كان متشبثاً بمقود الدرّاجة النارية ذات الصوت الأجشّ، يملأ الضبابُ عينه.. وعندما أخذه الإعياء، توقّفَ وأسندَ الدراجة على جدار.. قرفص فوق الرصيف، واضعاً رأسه بين كفّيه، وشرع يُعْوِل.

طرابلس الغرب

نون المعنى

أديب كمال الدين

(١)

بائي باءُ الغدر ونوني نونُ المجهولْ
أتفيأ موتي منتظراً
حبراً من نور.

(٢)

لا بأس إذا ضحكتْ منّي
صاحبةُ النون وواستني
في غرفتها سرّاً
لا بأس إذا نزعتْ
سرّتها وانتبهتْ لعذاب العرجون.

(٣)

اقترحُ اليومَ لها حبّاً من طينْ
هذي النون المفتونة بالفتنة والموتْ
وأضيء لها بحراً مزدحماً بشموعٍ وأنينْ

(٤)

لا بأس فسيّدتي أحيتْ في حرفي
كلَّ عذاباتي الممتدّة من حتفي حتى.....
حتفي.

(٥)

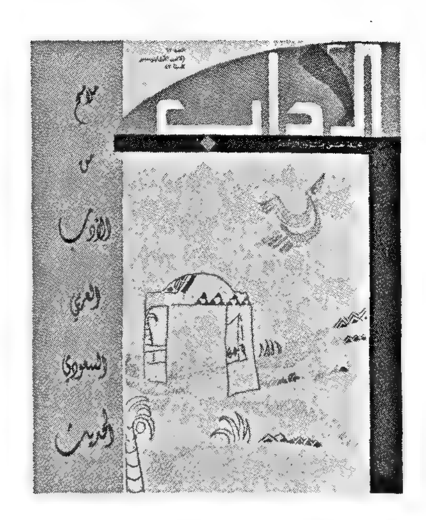
الكاف إلهي - فانتبهوا يا موتاي - الراء اسمي..
ضاع كما ضاع البحرُ على سجّادة موتي
والألف أنا: مجهولٌ في هيئة شاعرْ
وإلهٌ في هيئة مجهولْ
والباءُ حبيبة قلبي ضاعت في دائرة الحوتْ
والحاءُ أبي
والعينُ عيونٌ من جدّي
والهاءُ همُ موتاي الأحياء اخرسوا وقت النطق وضاقوا
بالساعة، والساعة قائمة، فانتبهوا
للنون تجيء من الأقصى.
هل تحرقني النون
أم تتركني أنزفُ في السرِّ على سجادة موتي؟

(٦)

لا معنى لي إلاّ في حرفي
مرّت سنةٌ عاريةٌ من عمري، مرّتْ عشرونْ
الحرف أنا: متهمٌ بجنونِ الراءِ، صهيلِ الألف..
بكاءِ الباءِ، ربيعِ الكافِ، نزيفِ الحاءِ، صمودِ العينِ..
انتبهوا
إذ تسرقني النونُ إلى عربي اليومي، أضيع وأفنى
انتبهوا رأسي فوق الرمح إلهٌ يبحث عن معنى!

بغداد

مناقشات ١



القصص في ملف الآداب السعودي

ماجدة حمود

أصدرت مجلة الآداب عدداً خاصاً عن الأدب العربي السعودي الحديث (عدد ١٢، كانون الأول/ديسمبر ١٩٩٥) أتاح لنا الفرصة للاطّلاع على عشرة نماذج من القصّة القصيرة السعودية، تستحق التأمّل والنقد نظراً للمستوى الفني المتقدّم الذي وجدناه في معظمها.

* القصّة الأولى، وعنوانها «مشارق» لمحمد علوان، تتناول بطلاً رمزياً اسمه «مشارق» يراه الآخرون وسيماً ويرى نفسه دميماً. غير أنّ هذه القصّة تبدو مغرقةً في الرمزية، ولم تفلح في إيجاد الصلة بينها وبين الواقع.

صحيح أنّ الكاتب عمد إلى الغرائبية في التخييل، لكن المرء حين يتأمّل هذه الغرائبية يحسّ أنّها غير موظّفة توظيفاً جيّداً لصالح القصّة وبنائها الفنّي، لأنّ الكاتب لم ينتبه، باعتقادنا، إلى أهمية تواصل المتلقي مع النص الأدبي.

* وأما القصّة الثانية لصالح الأشقر، فإنّ عنوانها «تضاريس» يحمل دلالات مناسبة لسرده القصصي. ذلك أنّ الإنسان كتضاريس المدن التي يقطنها: فإنسان المدن المغلقة المحاصرة يختلف عن إنسان المدن المفتوحة المنطلقة، وهو حين يغيّر مدينته المغلقة يحسّ بنفسه مستقراً ولاجئاً في آن واحد.

إننا أمام سيرة ذاتية لمعاناة إنسان مقهور منذ طفولته التي لم يعرف فيها سوى ترداد أقوال الكبار كالببغاء، وقد كان أوّل درس تلقّاه هو كيف يرتدي الأقنعة المتنوّعة، إذ لكل ظرف قناع، وهو حين ينسى ارتداءه تلاحقه الأشباح والمتاعب. لذلك تفتقر المدينة المغلقة إلى إنسان حقيقي يعيش ذاته، فتغرق في القباحة وتحتضر.

هذا، وقد أفلح الكاتب في تقديم لغة الأعماق، فبدت لنا لُغتُهُ متميّزةً بشفافيتها الموحية وإن كنا نتمنّى لو كانت لغته أكثر كثافة، إذ يلمس المرءُ ثرثرةً لفظيةً لا داعي لها أحياناً. فهو يقول مثلاً «انهض باكراً، ألتفت حولي ولا أجد إلاّ أنا، أنا أشعر بالوحدة، لا صوت ولا رائحة، كل ما حولي ساكن وميت، أصغي إلى الخارج ولا أسمع دبيب الحياة فأذرف دموعاً مالحة.» (ص ١٥).

كما أنّ علاقة البطل «وادي» بالمكان تبدو قلقة بحاجة إلى تسليط الضوء عليها، وبخاصةٍ على علاقته بالمنفى (المدينة المفتوحة).

كان القاص يردّد اللازمة التالية «يكتب وادي من أوّل السطر» كلّما انتقل من زمن إلى زمن آخر (أي من تيّار وعي إلى تيّار آخر). وتوحي لنا هذه الجملة بأنّه يكتب سيرة ذاتية لإنسان مقهور، فيتقاطع صوت الراوي مع صوت البطل الذي يتحدّث بصيغة المتكلّم المفرد. لكنّ هذا يخلخل، برأينا، انسجام القارئ مع النصّ، ويذكّره بأنّه أمام عالم مصطنع يقدّمه صوت المؤلّف لا صوت البطل.

* في القصة الثالثة «الوحش» لسعد الدوسري، نعيش عالماً مرعباً، يهرب فيه البطل صارخاً: «لا أريد أن أقاتل». لكن الغموض يلفّ أبعاده، فلا نجد مكاناً محدّداً أو زماناً معيناً، كما لا نجد تجريداً محكماً، فتضيع منّا معالم الصراع. بل نحن نحسّ تارة أنّه صراع من أجل الحرية: «نريد ساحلنا بفقره، ببواخر البن والعاج والتوابل والشاي، بالريح القليل الذي يكسي عوراتنا، ويظلّل شمسنا الحارقة، ويحمينا من الطلقات التي يصوّبها علينا الجنود» (ص١٧). لكنّنا لا نعرف من هم هؤلاء الجنود؛ ولو حُدِّدَ الزمانُ والمكان لكان ذلك أفضل من أجل تواصل القارئ مع عالمه القصصي.

... ونحسّ تارة أخرى أنّه صراع اجتماعي يواجه تقاليد قاسية تمنع التزاوج بين قرية وقرية: «نحن اللذين اخترنا أن نكون مَرْجماً لحجارتهم، سيرجمون جسدينا، لكنّهم سيفشلون أن يهدّوا جداراً قرّرتُ أنا وإياك سرّاً أن نبنيه... إنّهم لا يريدوننا معاً، كلّ هذه الحروب كي يطفئوا أي اثنين يلطّخون الألغام المنصوبة بين القرى» (ص ١٨).

بالغ الكاتب، باعتقادنا، في تكثيف لغته إلى درجة أساء فيها إلى رسم عالمه القصصي فضاعت ملامحه الأساسية، رغم محاولة الكاتب ربط عالمه بالواقع.

* في القصة الرابعة «غبار العتمة» ليوسف المحيميد، نجد عنواناً متميزاً يكثّف دلالاتها. ذلك أنّ حياة المرأة الأرملة يعلوها غبار الأيّام التي لا تعرف الضوء؛

فهي تعيش وحدة قاتلة ورغم ذلك تلوكها الألسنة.

المدهش في هذه القصّة أنّ صوت المرأة يقدّمه لنا صوت الرجل (المؤلّف) بحساسية مرهفة، تجسِّد وحدتها، كما تجسِّد، بفنية عالية، توقها للحياة عبر جملة بسيطة «أشوف البحر وأموت» تارة وعبر حلم اليقظة تارة أخرى، إذ يتيح لها أن تسبح في بحر من الماء المالح متلمّسةً فقاعات الماء. إنّ هذه القصّة أشبه بلقطة سينمائية، تسلّط الأضواء على لحظة من لحظات البؤس الإنساني بشفافية عالية ولغة مرهفة تجمع بين الكثافة والبساطة النافذة إلى الوجدان.

* وأمّا القصّة الخامسة «ألق» لعبده خال، فإننا نجد أنفسنا فيها أمام مشهد إنساني مرعب: مريض انفضّ من حوله الأصدقاء والزوجة، يعيش حلماً واحداً هو أن يطرق بابه زائرٌ من أصدقائه الكثر، يخفِّف عنه بؤسَ المرض، لكنّه لم يجد زائراً سوى الموت.

لقد قدّمت لنا هذه القصّة بؤسَ العلاقات الإنسانية في زمن استهلاكي بات الإنسان فيه يزن علاقاته بأصدقائه بميزان الربح والخسارة؛ فإذا كانت الزيارة ستعود عليه بالفائدة أو المتعة فأهلاً بها، وإذا كانت ستعود عليه بالغم أو التعب فهو في غنى عنها.

بدت لنا هذه القصة حيويةَ اللغة تنبض بالعمق الإنساني، مجسِّدةً آلام المريض وحاجته المعنوية لوقوف أصدقائه إلى جانبه. كما تجسّد عبر فنيةِ التناصِّ الخارجي (أخبار المجتمع في التلفاز) تردِّيَ العلاقات الإنسانية إلى درجة يقتل فيها الصديقُ صديقه.

وبدت لنا اللغة القصصية متألقةً بفضل استخدام المؤلّف لغة التضاد («الأوغاد الأعزّاء» التي تفضح بؤس الصداقة حين ينقلب الأعزاءُ إلى أوغاد)... وبفضل استخدام الكاتب اللّغةَ الساخرة «أحبكم بجميع صوركم: كذبكم نفاقكم... انتهازيتكم».

كما قدّم لنا صورة للمرأة عبر لقطتين سينمائيتين سريعتين ومتناقضتين: المرأة في الماضي (الأم) تصل ليلها بنهارها أمام سرير زوجها المريض، والمرأة اليوم (الزوجة) تتبرّم بزوجها المريض بل تفكّر برجل غيره.

وقد بدت لنا الخاتمة موفقة: إنّ الإنسان المريض حين يفتقد دفء العلاقات الإنسانية لن يجد زائراً له سوى الموت؛ فهو الملاذ الوحيد حين تنهار القيم الإنسانية والمثل العليا.

* وأمّا القصّة السادسة «حكاية صوت مغيب» لأميمة الخميس، فتستند الكاتبة في بنائها على الحكاية الشعبية، التي تجد فيها معادلاً رمزياً للواقع، وبفضلها تستطيع الحديث عن بطلتها المسجونة في منزل يحرسه سبعةُ غيلان.

لذلك تلجأ الكاتبة إلى لغة الطقوس السحرية وتمائمها. فاللغة العادية تبدو عاجزة عن رصد عوالم داخلية غير عادية، تجبر البطلة على أن تغرز مكان القلب حصاة تدفن فيها جمر النبض المتقد.

إننا أمام لغة شفّافة، ذات ملامح أنثوية واضحة (مثلاً قولها: «كما ينشق درب الحياة عن الجنين، انشقّت البوّابة عن فتايَ»). وهي أيضاً لغة تجسّد روح التمرّد على أحزمة الظلام وتصمّم على الحلم بغدٍ أفضل.

لكننا نأخذ على الكاتبة التدخل بصوتها عدّة مرّات (في المقدمة وفي الخاتمة وخلال سياق القصّة)؛ فهي تقول مثلاً: «مازال الحديث على لسان البطلة» (ص ٤٥) وهي تكرّر هذه اللازمة في الصفحة نفسها مرّتين.

يحمل العنوان الذي اختارته الكاتبة «حكاية صوت مغيّب» دلالات تغني عالم القصة. فهو يجسّد حكاية بؤس الإنسان حين تُسجن أحلامه وآماله في قمقم فتغيب معالمُ شخصيته، ونفتقد صوته الخاص به.

إنها قصة رمزية بذلت الكاتبة جهداً في ربط خيوطها بعالم الواقع. وقد تكون أفلحت في الاستعانة بالحكاية الشعبية، لكنها لم تفلح كثيراً - باعتقادنا - في تجسيد معادلها الواقعي.

* القصة السابعة «البدوي والحمامة» لعبد العزيز مشري، تقليدية مألوفة الحدث: إنه الزواج الصفقة (زواج عجوز غني بفتاة صغيرة فقيرة) وما يجرّ من آلام على الفتاة (الحمامة) وركض العجوز (البدوي) إلى الأطباء ليداووا عجزه الجنسيّ.

إن لغة السرد هي التي استطاعت أن تمدّ القصّة بالحيوية والجمال. فقد بدت لنا حيوية واقعية ذات إيقاع موسيقي سريع يجسّد الحدث بطريقة جذّابة «حام وطاف وحطّ وشدّ...»، «وإن كان شاسع السن بينك وبينها بعيداً فالمال يحقّق المحال.».

ولعلّ سرّ حيويتها أنها ابنة البيئة الصحراوية: تسرع إليه «كالحذفة بالحجر»، وابنة البيئة الثقافية «دعاها لأمر لا يحلّ الإبطاء عنه».

* في القصّة الثامنة «السحّارة» لبدرية البشر، نحنُ أمام قصّة مدهشة في بساطتها وعفويتها. لكن البساطة هنا لا تعني السطحية والابتذال، بل إنّها البساطة السحرية، إذ استعانت الكاتبة في بناء قصّتها بسحر عالم **ألف ليلة وليلة**، وهو ما أضفى على الحدث العادي (معاناة البنت من ظلم زوجة الأب) سحراً وألقاً حين أدخلت الكاتبة في سياقها السردي شخصيةَ العمّة وصندوقها السحريّ. وهذا الصندوق، رغم ما يحتويه من أشياء عادية صندوقٌ خرافي، إذ تقول العمّة وهي على فراش الموت لابنة أخيها: «هذه السحارة فيها سري، ساكون داخلها انصت لك... وحين تريدينني ساكون قريبة منك، وسأهتم بك عند الحاجة، فلا تخافي إن ضاقتْ بك دنياك، افتحيها في ظلال الليل وستجدين وجهي يقابلك، فإن كان يضحك فهو الرضى بما تسألين عنه، وإن كان غير ذلك، فهو كما رأيته». لكن الخاتمة تنير لنا حقيقة الصندوق: فقد كان مزوّداً بمرآة تنظر نورة فيها فترى نفسها وهي تظن أنّها ترى عمّتها لشبهها بها. واللقطة الفنية، هنا، تتجسّد في أنّ الذات الإنسانية هي المعوّل عليها أولاً وآخراً، وأما القوى السحرية الخرافية فهي وهم نلجأ إليه في حالة الضعف ولن يفيدنا إذا لم نعد إلى ذواتنا ونواجه مشاكلنا بأنفسنا.

نلمس في هذه القصة أيضاً لغة

تصويرية مدهشة، تنبض بالخصوصية الأنثوية، ومثالُها: «أحببتُ شعري لأنّه صار مظلّتي التي تمطر بحكايات عمّتي في أماسي الوحدة وتحميني من الغول الذي يشبه زوجة أبي» (ص ٧٤).

لكنْ يُؤخَذُ على الكاتبة عدمُ استقرار لغة الحوار لدى الشخصية الواحدة، إذ نجد العمّة (البسيطة الأميّة) تارة تتحدّث بالعامية، وتارة بالفصحى. وإنّ هذا القلق اللغوي يفسّر - في اعتقادنا - تردّد الكاتبة في استخدام العامية لغةً للحوار.

* تقدّم لنا القصة التاسعة «طرق تتلمّس الليل» لعبد الله التعزّي عالماً مبهماً لنا. فثمة امرأة تسقطها نسماتُ الليل في بئر، ورجل يمدّ يدَه وينتشلها منه، ثم يقدّم لها صندوقاً. إنّ الكاتب لم يغنِ رموزه بالدلالات، فأغرق في الإبهام، وبدت لغتُهُ الرمزيةُ أشبه بطلاسم. كما أنّنا لم نستطيع تلمسَ دلالات العنوان، باعتباره أحدَ المفاتيح التي تدخلنا إلى عالم القصة. ولهذا لن يستطيع المتلقّي، باعتقادنا، التواصل مع «طرق تتلمّس الليل» لأنها أغرقت في الظلام الرمزي.

* وأمّا القصّة العاشرة، وهي «الحوت والمدينة» لشريفة الشملان، فهي قصة كابوسية، إذ نعيش مع الشخصية حلماً مفزعاً: حُوتٌ كبير يقترب منها يريد التهامها في الليلة الأولى، ثم نكتشف أنّ هذا الحوت لن يرحم أحداً، بل سيبتلع النّاس كباراً وصغاراً مع مدينتهم. ينصحها زوجها بعدم رؤية نشرات الأخبار، لكنّنا نكتشف بعد قليل أنّ الجميع داخل بطن الحوت، متأقلمين مع بشاعته («مع رائحة القيء»). فلعلّ هذا الحوت رمز للحرب التي تلتهم الناس والمدن وتجبرهم بالتالي على حياة آلية وأنانية، ينسون فيها آلام الآخرين، حتى ضاعت حساسيتهم وتعوّدوا رائحة القيء.

وقد استفادت الكاتبة هنا من القصص القرآني (قصّة يونس والحوت) لكنّها أضفت عليها دلالات جديدة.

جدّة

بعد بيان علي الطائي كيف سنكتب الشعر؟!

عبد الستار ناصر

في عدد الآداب ٩/١٠/١١ الصادر في تشرين الثاني ١٩٩٥ مناقشاتٌ لبيان الشاعر العراقي «علي الطائي» الذي سبق للمجلة أن نشرته في عدد تموز/ آب من السنة نفسها، بعنوان «باتجاه قصيدة عربية جديدة». ويدور هذا البيان حول ما أسماه الطائي بـ«القصيدة الأدائية».

من المفيد حتماً، قبل الدخول في مناقشة البيان الطائي والمناقشات التي جاءت بسببه، أن نقتطف الجزء التالي من كلام الشاعر: «تأكد لي من خلال انحيازي للمعنى، وبعد ثلاثين عاماً من العمل الشعري الدؤوب، أنّ الشعر ليس طرازاً معمارياً واجهته الأولى الشكلُ وحرفيّته، بل وجدت أنّه المعنى الذي يعبّر عن روح الأمّة التي لا تحتاج إلى شكل بقدر حاجتها إلى مضمون متجدّد يكتسب شكلَه من الفعل العامّ لحركتها وتفاعلها بين / ومع الأمم المتقدّمة».

ويبدو أنّ هذا القول - دون سواه - هو الذي أشعل فتيلَ الاعتراض والنقاش عند السيدين «محمد ابراهيم الحاج صالح» و«محمود الحاج قاسم». ذلك أنّنا اعتدنا منذ طفولة الكتابة ومنذ صبا الابداع أن نسمع ذاك القول الشائع السائد المكرور عن ضرورة التحام الشكل بالمضمون وَعدَم الفصل بينهما في أحلك ساعات الإبداع.. وعندما جاء علي الطائي بمقولته تلك رأى محمود الحاج قاسم أنّ الطائي «يشعر بأنّه يكتب ما لا رغبة له به، بل يكتب برتابة اختيارية تزيد في التراكم من الحديث الذي لا معنى له ولا تأثير، ثم يلقي باللوم على ضعف وعي التجديد».. ويصرخ بقوّة في وجه الطائي: الضعف عند من؟ من تعني بذلك؟ لماذا لم تذكر اسماً ولا تريد ان تشير إلى أحد باسمه؟

وأرى عند أوّل وهلة، أنّ محمود الحاج قاسم على جانب من الحق. ذلك أنّنا عندما نمتلك الجرأة على صياغة «بيان» في الشعر الذي نريد، ينبغي أن يكتمل مشهدُ الجرأة حتى نهايته فنذكر التجاربَ التي مرّت مع أبطالها، ودواوينَ الشعر مصحوبةً بأسماء مبدعيها.. أما علي الطائي فقد ترك خلفه مئاتِ الشعراء العرب - من جيله - دون أيةِ إشارةٍ، واكتفى بالذهاب فوراً إلى بيوت «عمالقة» الشعر العربي المعاصر.

ثم وصلتُ إلى كلام السيد قاسم التالي: «إنّ قراءة عابرة للبيان تكفي لنستنتج أنّ الأستاذ الطائي قد أجرى دراسةً ميدانية على شخصيته الشعرية ثم راح ينتقد ويفنّد أخطاءه وعثراته وأفكاره وسلبياته التي ضرب بها عرض الحائط». ويواصل حديثه قائلاً: «إنّ الطائي لم يكتفِ بذلك، بل راح يعمّم وبالتالي راح يقول إن الشعراء - السيّاب والبياتي ونازك الملائكة ونزار قبّاني ومحمود درويش وأنسي الحاج وأمل دنقل وأدونيس - قد كتبوا بحرية

مستعارة من آلية السائد، كتبوا بتصنّع وإثارة، كتبوا بنسق وأداء عاديّ، وبذلك دمّروا العملية الشعرية بوضعهم كلماتٍ في غير مكانها، وأنّهم استهلكوا الورق والوقت برعاف شعري كثير»!

هنا ينتهي كلام الحاج قاسم، وسأعترف بأنني فوجئتُ بما فعل وما كتب صديقُنا علي الطائي (كيف كتب قولاً أو رأياً كهذا؟). أنا أعرفه منذ ثلاثين سنة، فهل انقلب الطائي فجأة، أم أنّ المسافة بين الصبا والشيخوخة مرّت دون أن ننتبه إليها؟

كان الطائي يغضب - وبشدّة - إذا ما تعرّض أيُّ واحدٍ مِنْ شعراء جيله وقال قولاً لا يناسب مقام السياب أو قامة أدونيس في الشعر، بل كان يترك المكان فوراً استنكافاً من أولئك التلاميذ الذين يرفضون طاعة أساتذتهم الكبار. كان انصافُ الشعراء أنفُسُهم مقرّبين إليه، وكان الطائي يفرض على أقرانه احترامَ تجارب هؤلاء الشعراء وعذاباتهم لأنهم - كما يقول - الشموع التي تحترق لتضيء.

أنا أعرف أنّ الجيل السابق من الشعراء، وبينهم علي الطائي، إنّما شربوا حليبَ الإبداع من خيرات الشعر العظيم الذي يكتبه أدونيس والسيّاب والماغوط، ناهيك عمّنْ هم أقلّ منزلةً من الثلاثة الكبار هؤلاء. صحيح أنّ شاعراً من نمط عبد الوهاب البياتي كان قد سقط في أزمة التكرار والكلمات «السياسية» الخرقاء المجوّفة لكنّ كلاماً كهذا لا يمكن أن يقال عن محمود درويش وبهذه السرعة.. ولا يمكن أن يكون موضع تندّر تراثُ أمل دنقل الذي مات قبل أن نشهد ما يجيء به من انقلابات أو تعديلات على أثاث البيت الشعري العربي. فكيف تمكّن علي الطائي - سبحان السنوات التي أضاءت القلب وأطفأناها بأصابعنا - من حذف ذاك العطاء الإنساني الذي عشنا جميعنا في منزله الشاسع وقطفنا أوّل مرة من بساتينه، بل تعلّم «أفضلُ من فينا» كيف ينام ويصحو ويفكّر وينطق بتعاليم ذالك المنزل المقدّس الذي يقول الشعر ويأخذ شهيقَه الأوّلَ من الشعر، بل يتأجّل موته - أحياناً - لأنّه مايزال يكتب الشعر؟!

محمد إبراهيم الحاج صالح، وهو يستعرض أمام الشاعر علي الطائي نماذج عربية تنتمي إلى «القصيدة الأدائية» التي يكتبها الطائي نفسه ويبشّر بها، يرى أنّ شاعرنا جاء متأخراً - ولم يقل مستعجلاً - في الحكم على معطيات الحاضر الشعري، وأنّه بالتالي لم يكن أوّل من كتب هذا اللون من الشعر: فقد سبقه إلى ذلك الشاعر بندر عبد الحميد وكذلك رياض الصالح الذي مات مبكراً وهو لم يزل في الرابعة والعشرين من العمر. بل ان الحاج صالح يفترض - بإصرار - أنّ محمود درويش في ديوانه الأخير **لماذا تركت الحصان وحيداً؟** إنما كتب قصيدة أدائية من الطراز الأوّل ولا شيء ينقصها لتصبح كذلك سوى أنّها موزونة (وهو ما يرفضه علي الطائي في بيانه وتجربته). أجل، يقول الحاج صالح، إنّ الطائي جاء متأخراً مرّتين في الحكم على عطاء الحاضر الشعري من تجارب ومبتكرات وكشوفات واكتشافات (مع قليل أو كثير من الأوهام الجميلة أيضاً).. لذلك يعود ليسأل وبشيء من القسوة: «ماذا بقيَ للطائي بعد ذلك؟ وهل مايزال يظن أنّ الشعراء (لاسيما جيل درويش) إنما يكتبون السائد من الشعر وانهم - بهذا المعنى - قد انتهى عصرُهم الذهبي الذي (خدعونا) به؟».

ومن أين لنا - في هذه المساحة من الورق - أن نأتي على النماذج من هذا وذاك لنقارن بين ما يكتبه الطائي وما يكتبه أيّ من الشعراء الكبار الذين جاء على ذكرهم وشطب مجمل تاريخهم البعيد؟

*

قرأت البيان أكثر من مرّة، وجئتُ إليه عن طريق الصداقة التي تربطني بالشاعر نفسه؛ ذلك أن مجلة **الآداب** لم تعد تصل العراق إلاّ عن طريق الأستاذ ماجد السامرائي الذي يقوم أحياناً بتصوير الصفحات التي تتعلق بمن نَشَر فيها.. وبعد حوار قصير مع الشاعر الطائي، شعرتُ برغبة حقيقية في قراءة البيان ومناقشات السيدين محمد ابراهيم ومحمود الحاج. وقد وقفت أمام الكثير من السطور عند هذا أو عند ذاك وأنا أتساءل عن نمط الحوار الذي نقرأه اليوم، ولا سيما بعد هذا الخراب الرهيب الذي حلّ بالوطن العربي من حروب وكوارث ومجاعات وهجرات واغتيالات. أمّا يزالُ الكاتب العربي - كما كان قبل ثلاثين سنة - يكتب بإحساس «الفاتح» الذي اكتشف البيضة أوّلاً - وقبل الدجاجة طبعاً؟

هكذا رأيت البيان والمناقشات التي جاءت بسببه: حالةً تقترب من الكشف عن المكشوف أصلاً، أو رسم الحرف بطريقة معكوسة، فإذا بكلّ واحدٍ يريد أن يعطي الحقّ للحرف الذي أراده وبالهيأة التي يظنّها صحيحة. ذلك أنّ «البيان» برمّته، ما كانت ثمّة من حاجة إلى كتابته، لأنّه محض نظرةٍ إلى عمل شخصي، والشاعر - أي شاعر - حُرٌّ فيما يكتب ولا اعتراض عليه، وإذا أراد كل شاعر عربي أن يحكي لنا تجربته على شكل «بيان» كهذا، لصارت عندنا جمهورية من أجمل البيانات في القصة القصيرة والشعر والرواية والموسيقى والرسم وغناء المقام. وبرغم إعجابي بما كتبه الزميل علي الطائي، فإنني لا أرى في ذلك ما يستحق صفة «البيان»؛ وإنْ كان كذلك فهو بيان من طرف واحد لا تلتفت إليه بقيّةُ الأطراف ولا تفهم مسبّباتِ كتابته.. وقد تفضّل صديقي علي الطائي وأعطاني مقالة ثانية - على شكل بيان أيضاً(...) يناقش فيها ما جاء في كلمات السادة الذين ذكرتهم في هذه الكلمة. وهكذا نستمر في النقاش حتى نغفل أصلَ الحكاية، وربما يأتي الوقت الذي سنغفل فيه أبسط ما ينبغي أن يقال: وهو أنّ الشاعر - أيّ شاعر في أيّ مجتمع - إنما يكتب حالات النشوة

والحبّ والأرق والاحتراق والانطفاء والهيجان والتوهج والخذلان من العالم الذي يعيش فيه؛ فهو ليس مجرّد «شيء» بين أشياء، بل هو المعلّم والمربّي الذي يكتسب ويكسب «أهله» و«أبناء جلدته» المعنى والحقيقةَ والمستقبلَ والضوء الذي سيكشف ما في النفوس. صحيح أنّ الشاعر ليس واعظاً – كما قد يُفهم من كلماتي – لكنّه في الوقت نفسه سيرفض أن يكون إبليساً يتعلّم منه القرّاءُ الأخطاءَ واقترافَ الموبقات. وقبل هذا وذاك، أريد القول إن صديقنا الفاضل علي الطائي، وكما ورد ذلك في مناقشة محمود الحاج قاسم، يحاكي تلك القصة المضحكة التي أوردها الأخير عن رجل ترك الطعام أمام ضيفه ليقول له: «هذه أرغفة وهذا طعام، لك أن تأكل كل ما تشاء بشرط الاّ تقسم الرغيف إلى أجزاء، وكُلْ ما تشاء حتى تشبع!» ذلك أنّ كتابة الشعر عند (هذا) الشاعر لا تُفرض بشهيقها وزفيرها وطقوسها عند الشاعر (ذاك). والأمر نفسه يقال عن أدونيس الذي يختلف عن كلّ مَنْ ذكرهم علي الطائي وأراد له أن يكون مثلهم... بل إنّ نظرة موضوعية إلى شعر الماغوط ستعطينا ألف دليل على أنّه مختلف – بمسافة آلاف الفراسخ – عن نزار قباني وأنسي الحاج ونازك الملائكة وأمل دنقل وجميع من جاء على ذكرهم. فكيف نحقّق «بيان الطائي» وليس من شيء يجمع هؤلاء في بناء واحد أو مضامين بعينها؟

* في منطقة أخرى من «البيان» يشير الطائي – وهو يبرّر بذلك كتابَتَهُ الكلامَ المسبوكَ على شكل بيان – إلى أنّ الثقافة الأوربية تبدأ بأفراد يشكّلون زخم الحركة الفنية أو الشعرية، وهذه [الجماعة] تضع أوّلاً أهدافَها مكتوبةً، وتصدر «بياناً» أوّلياً تعقبه بيانات أخرى تعرض عبرها كلَّ الذي تطمح إليه من خطوط التغيير، ثم.. (انتبه إلى ذلك) يتفرق أفرادها «شكلياً» ليزاولوا نشاطهم الإبداعي كُلّ أمام حريته.

هنا يرسم الطائي الثقافةَ الأوربيةَ على مزاجه وظنونه ويفترض عند التأسيس الابتدائي أو المدرسي – كما أطلق عليه – أنّ جميع مَنْ سيأتون وينضمون إلى جماعة بعينها، إنّما يمتلكون أدواتِ الإبداع وشُروطه وأنّهم – بالتالي – في طريقهم إلى تشكيل حركة أدبية، وعلى هذه الحركة أن تصدر «بياناً» تقول فيه كيف تفكّر وكيف تنظر إلى الشعر او القصّة – مثلاً – ثم تعقبها – كما يقول – بيانات أخرى (كم؟ ولماذا؟) حتى تكتمل الصورة، ثم.. ما إن يتوضّح كلّ حتى ينفرط عقدُ الجماعة ليذهب كلُّ شيءٍ حتى ينفرط عقد الجماعة ليذهب كُلُّ واحد في طريقه ويشق المجرى الذي يشاء، أو يخترق البحرَ الذي يريد!

لا أدري هل كان الطائي وهو يكتب شيئاً كهذا، قد سمع أو قرأ أو عاش حالة «إبداعية» مثلها في منطقة ما من أوربا؟ هل قرأ شيئاً كهذا حتى يكتب بمثل تلك الثقة؟ لا أحد يأتي من رحم الدنيا شاعراً ولا روائياً.. وليست هناك في أيّ جزء من العالم مدارسُ لتعليم فنّ الشعر أو كتابة القصّة. ذلك أنّ «الإبداع» وحده هو المستحيل الممكن. أمّا أن تأتي جماعة ما وتضع «أهدافها» ثم تكتب «بيانها» أو مجموعة بيانات بعدها تعرض فيها خطوطَ التغيير (تغيير ماذا وكيف ومتى جرى ذلك في أوربا؟)، ثم تذهب هذه الجماعة بنفسها لتنفرط كحبّات العنب ويمضي أفرادها ليبحث كلّ واحد منهم عن «علّته» أو عن «ليلاه» في الشعر والحياة... فهو الأمر العجيب!

وإذا ما قلنا ذلك فسرعان ما يأتي الردّ من الطائي (من مقال جديد له أطلعني عليه، وربما ظهر الآن في مجلة **الآداب**) ليقول: «القصيدة الأدائية مسندة بقوّة حرية الشاعر الذي اتقن الفرز الحضاري لمجمل الرؤى المتاحة والرؤى المستقبلية».

وكلام كهذا سأتركه – لاحقاً – لكلّ من أتقن الفرز الحضاري لمجمل الرؤى المتاحة والمستقبلية. ذلك أنّني على يقين – ومعذرة عن قول كهذا – أنّ الطائيّ أراد أن يكتب شيئاً يلفت الانتباه.. ربما من أجل غاية أراها – الآن – خارج الشعر، بل ربما هي خارج مملكة الإبداع أصلاً.. وإلاّ، فكيف نفسّر أن يطالب شاعر ما بقيةَ الشعراء في عصره بكتابة النمط الذي يكتبه هو؟!

هل أرادها يوسف إدريس لبقية كتّاب القصّة القصيرة في مصر مثلاً؟ وهل طالب أحمد عبد المعطي حجازي شعراء القاهرة أو الوطن العربي اتّباعَ طريقته في كتابة الشعر؟ هل فعلها نجيب محفوظ أو سارتر أو غارسيا ماركيز أو سعدي يوسف أو أدونيس؟ لا أظنّ ذلك طبعاً.. إذن، من فعل ذلك بعد بريتون وفاضل العزاوي؟ لا أحد سوى علي الطائي. وسوف نقول الكثير عن بيان بريتون أو بيان الدادائيين التي فرضتها الحرب العالمية الثانية ثم ثورة الطلبة ١٩٦٨، بل حتى البيان الشعري الذي كتبه فاضل العزاوي كان له ما يبرّر نشرُه في العدد الأوّل من مجلة **شعر ١٩٦٩** (العراقية).. حيث بدأت يومذاك أول ملامح التغيير – ولا أقول التجديد – في الشعر العراقي. لكنني بصراحة، لم أعثر على سبب واحد وراء «بيان» علي الطائي، وأكرّر أنّ السبب في رأيي هو رغبة شخصية من الطائي ليس قبلها ولا بعدها سوى لفت القرّاء إلى قصيدته التي أطلق عليها – أو أطلقوا عليها – تسمية «الأدائية».. وسوف أقول أيضاً إنّ التسمية نفسها بحاجة إلى قراءة ثانية.

أخيراً، دعوني أشكر الصديق علي الطائي الذي ساعدني على إيقاظ غفوتي في النقد. ذلك أنّني تركته منذ سنوات طوال، ولم أجد الرغبة في العودة إليه قبل هذا «البيان» الجميل الذي يقول فيه:

«هكذا يجب أن نكتب الشعر».

تُرى، كيف سنكتب الشعر بعد اليوم؟!

بغداد